المُعجَمُ المُفسِّرُ لِعَتَباتِ النُّصُوصِ

موسوعة فكرية في الفنون والآداب

د. عزوز علي إسماعيل



المعجم المفسِّر
لعتبات النصوص



المعجم المفسِّر

لعتبات النصوص

تأليف/ د. عزوز علي إسماعيل

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٩

ص.ب ٢٣٥ رمسيس

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق القاهرة

الرمز البريدي: ١١٧٩٤

تليفون: ٢٥٧٧٧٥١٠٩(٢٠٢) داخلي ١٤٩

فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦(٢٠٢)

website: www.egyptianbook.org.eg

E-mail: ketabgebo@gmail.com

www.gebo.gov.eg

الطباعة والتنفيذ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إسماعيل، عزوز علي

المعجم المفسر لعتبات النصوص: موسوعة فكرية/ عزوز علي إسماعيل ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩.

٤٦٤ ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ١ ٢٢٤٤ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ

أ ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٢٧١/ ٢٠١٩

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 2244 - 1

ديوي



المُعْجَمُ المُفَسِّرُ لِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ

موسوعة فكرية

د. عزوز علي إسماعيل



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٩

إهـــداء

إلى رفيقةِ الدَّربِ وريحانةِ القلبِ

«هبـــــة السَّماءِ»

زوجـــتي

فقد جعلني حبُّـك أن أكونَ كما أشتهي

شكراً لك

عـــزوز

وما نيـلُ المَطالِـــــبِ بالتَّمنِّي ولكــنْ تُؤخَذُ الدُّنيَـــــا غِلابَا
وما اسْـتَعصَى عـلى قـومٍ مَنَـالٌ إذا الإقـدامُ كان لهـــــم رِكَابَـا

أحمد شوقي

ومَا الحياةُ إلا نَـصٌّ نحياهُ له مُقَدِّمَةٌ بَاكِيةٌ وخَاتِمَـةٌ مُبكِيَةٌ،

وما بينهما مَجْمُوعَةٌ مِن العَتبَاتِ

المُقَدِّمَةُ

بَعْدَ صُدُورِ كِتَابِي «عَتَبَات النَّصِّ فِي الرِّوايَةِ العَرَبِيَّةِ» كانتْ الفكرةُ مُلِحَّةً أنْ يَكُونَ هناكَ مُعْجَمٌ يَخْدِمُ صفوةَ النُّقَادِ والبَاحِثِين والفَنَّانِين، بلْ وفي مُعظم أشْكَالِ العُلُوم عَنْ النَّصِّ المُوَازِي، أو ما يُعْرَفُ بِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ، شَرِيطَةَ أنْ تَكُونَ تلك العَتَبَاتُ مُفَسَّرةً، للتَّأكيدِ على أنَّها من عَتَبَاتِ النَّصِّ، التي يَجِبُ دراستُها ومَعْرِفَةُ كُلِّ عَتَبَةٍ على حِدةٍ، من أجلِ ذلك كانَ لزاماً عليَّ أنْ أشْرَحَ مَعَانيها، وأُدَلِّلُ عليها منْ النُّصُوصِ كَافَةً، لذلك سُمي المُعْجَمُ بـ«المُعْجَم المُفَسِّر لعَتَبَاتِ النُّصُوصِ» وكان ذلك من أهم نَتَائِجَ الكِتَابِ. وتَأْتِي أهَمِيَّةُ هذا المُعْجَم، في أنَّ الدِّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةَ فِي الوَقْتِ الحَاضِرِ أخذتْ تَنْفَتِحُ على عَوَالِمِ النَّصِّ، خَاصَةً تلك التي تُمَهِّدُ لِدخُولِ النَّصِّ، أو التِي تُضِيءُ الطَّرِيقَ للتغلغل في أعماقِ النَّصِّ، وما النَّصُّ بأكْمَلِهِ إلا مَجْمُوعَةٌ من العَتَبَاتِ، لها قوتُها في النُّهُوضِ به. وحينَ كنتُ أعُودُ للبَحْثِ عن مصطلحاتٍ بعينها في المَعَاجِم الأدَبِيَّةِ عَنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، لمْ أجدْ إلا القليلَ منها، والتي لم تفِ في تَعْرِيفها بكلِّ مُتَطَلَّبَاتِ العَصْرِ، خَاصةً مع وجود الشِّعريَّةِ المُعَاصِرةِ، والتي أصبحَتْ المَلاذَ الآمنَ لِدِرَاسَةِ النُّصُوصِ بعد أنْ عَجَزَتْ البَلاغَةُ القَدِيمَةُ عن مُسَايَرَتِها وفَكِّ طَلاسمها، ومن ثَمَّ، فإنَّ المَعْرِفَةَ الدَّقِيقةَ لِعَتَبَاتِ النُّصوصِ سَتُسَاعِدُ - بلا أدْنَى شَكٍّ - النُّقَّادَ والكُتَّابَ والبَاحِثِين في سَبْرِ أغْوَارِ النَّصِّ.

يَنْقَسِمُ النّصُّ المُوَازِيُّ إلى قِسْمَينِ، دَاخِلِي وَخَارِجِي؛ ذلك أنَّ هُنَاكَ نصًّا مُوَازِيًا داخليًّا مثل العُنْوَانِ، الغِلافِ، الإهْدَاءِ، الاسْتِهْلالِ ، المُقدِّمَةِ، التَّوطِئَةِ، التَّصْدِير، الاقتِبَاسِ، الجُمَلِ المفتاحية، الجمل الخواتيم، الهَوَامِشِ، التَّذْيِيلاتِ ، التَّعْلِيقِ..، وهناك النَّصُّ المُوَازِيُّ الخَارِجِيُّ، الذي يَتَمثَّلُ في الكتَابَاتِ الصَّحَفِيَّةِ

والتَّقَارِيرِ واللقاءاتِ مَعْ المُؤلِّفِ أو ما يكتبُهُ الآخرون عَنْ النَّصِّ ذاتِهِ وكُلُّهَا عَتَبَاتٌ نَصِّيَّةٌ عن العَمَلِ نفْسِه؛ سَوَاءً أكانَ العَمَلُ رِوَايَةً أم شِعْراً أم مَسْرَحِيَّةً أم لوحَةً فنِّيَّةً أم أي فَنٍّ مِنِ الفُنُونِ؛ فاللوحَةُ نصٌّ، والخَرِيطةُ نَصٌّ والمَسْرَحُ نَصٌّ، والمَقَالَةُ نَصٌّ، وَالمَقْطَعُ المُوسِيقِيُّ نَصٌّ، والسِّيمْفُونِيَّاتُ المُخْتَلِفَةُ نُصُوصٌ، والبَرْدِيَّاتُ القَدِيمَةُ نُصُوصٌ، والأحْجَارُ المُدَّونُ عَلَيها مُنْذُ القِدَمِ نُصُوصٌ، كَمَا أنَّ حَجَرَ رَشِيدٍ نَصٌّ له عتباتُه التَّارِيخِيَّةُ الفَارِقَةُ، ومَا يُقَالُ عَنْ عَتَبَاتِ النَّصِّ الأدَبِيِّ يُقَالُ في مُعْظَمِ الأحْيَانِ عَنْ عَتَبَاتِ الفُنُونِ الأُخْرَى. هذه العَتَبَاتُ نتخطاها لنتعرف كنه النَّصِّ وأسْرَارِه؛ لأنَّها إضاءاتٌ حقيقيةٌ للنَّصِّ، من خلالها نَسْعَى مِنْ أجلِ فَهْمِ النَّصِّ وفكِّ طلاسمِهِ، ومقارَبتِه مقاربةً دقيقةً. وقد عَرَّفْتُ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ بأنها مَجْمُوعَةٌ مِنْ النَّوافِذِ والتَّنْبِيهَاتِ، والخَادِمَاتِ، والإضَاءَاتِ والمُقَدِّمَاتِ التي تُفْضِي إلى نَتَائِجَ حَتْمِيَّةٍ؛ نَتِيجَةَ التَّلاقُحِ بَيْنَها وبَيْنَ النَّصِّ، وهي أيضاً الرَّسَائِلُ التي تَطُوفُ باسْتِمْرَارٍ حول جَسَدِ النَّصِّ؛ مُحْدِثَةً بِهِ تَغْيِيراً. هَذَا التَّغْيِيرُ تَحْكُمُه المُقَارَبَاتُ التَّفْسِيرِيَّةُ لِتِلك العَتَبَاتِ، ومَا يَقُومُ بِهِ المُتَلَقِّي مِنْ فَكِّ شِفْرَاتِها. وقد اتَّبَعْتُ في هَذَا المُعْجَمِ التَرْتِيبَ الألفبائي كما المعتادُ في المُعْجَمَاتِ السَّابقة، وقمتُ بتَرْجَمَةِ المُصْطَلَحَاتِ نَفْسِهَا إلى اللغتينِ الإنجليزيَّةِ والفَرَنْسِيَّةِ، علماً بأنَّ هناك مُصْطَلَحَاتٍ بعَينِها كانَ من الأجْدَرِ أن تكونَ مُتَوَالِيَةً، ولكن، ونَظَراً للتَّرْتِيبِ المُعْجَمِي أصْبَحَتْ مُنْفَصِلَةً، وقد أشَرْتُ إلى ذلك في نِهايَةِ المُصْطَلَحِ.

وإنَّها لمحاولةٌ وأتَمَنَّى أنْ تُحْسَبَ، بأنْ طَرَقتُ هذا البَابَ بقوةٍ، بلْ وخَطَطْتُ فيه مُعْجَماً للباحثين يَفيدهم على مرِّ الزَّمَانِ، وكيف أنَّ هناك علماً يلوحُ في الأفقِ أسْتَشْرِفَهُ أمَامَ عَيْنَيَّ هو «علمُ عَتَبَاتِ النُّصوصِ» بل أكثر من ذلك؛ حيثُ إنَّ كلَّ مُصْطَلَحٍ من المُصْطَلَحَاتِ سَيَفْتَحُ آفاقاً رحْبَةً للبَحْثِ والتَّنْقِيبِ، فكلُّ مُصْطَلَحٍ يُعْتَبَرُ بمثابةِ عنوانٍ لرِسَالةٍ علميةٍ تُضِيفُ جَدِيداً للعلمِ والنَّظَرِيَّةِ الأدبيةِ الحَدِيثَةِ التِي نَتَلَمَّسُها ونشمُّ رائِحَتَها في أوقاتِنَا الحَاضِرَةِ، ونَسْعَى بِكُلِّ مَا نَمْلُكُ للوصُولِ إليها. وقد يَسْتغربُ البَعْضُ حين جَعَلْتُ التَّعاليَاتِ النَّصِّيَّةَ مِنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، ولكنَّ كلَّ شَيءٍ أحْدَثَ أثَراً كَبِيراً في دِرَاسَةِ النَّصِّ هو عَتَبَةٌ لهذا النَّصِّ، وحينَ نقرأُ تَفْسِيراً لهذه المُصْطَلَحَاتِ

سنتأكد مـن أنّهـا عتبـاتٌ نَصِّيَّـةٌ، لهـا مِــنْ الأهمِّــيَّةِ مـا تَجْـدُرُ دِرَاسَـتُهُ، والوُقُـوفُ عِنْـدَه، والزَّمَـانُ كفيـلٌ بإثبـاتِ ذلـك.

وتَبْقَـى كَلِمَـةٌ في عُنُقِـي تَخُـصُّ الشُّـكْرَ لكُلِّ مَــنْ سَـاعَدَنِي وسَـانَدَنِي في إتْمَامِ هذا المُعْجَـمِ، مـن السَّـادةِ العُلَـمَاءِ الأمَاجِـدِ الذيـن أمَـدُّونِي بـِمَا عَجَـزْتُ عَــنْ الوُصُـولِ إليـه مِــنْ الكُتُـبِ والتَّرْجَمَـاتِ المُخْتَلِفَـةِ، ولم أنْـسَ في الوَقْـتِ نَفْسِـهِ - فضـلَ أسْرَتِي الصَّغِـيرةِ، حَيـثُ كانـتْ زَوجَتِـي الدَّافِـعَ الرئيـسَ وراءَ إنْهَـاءِ هـذا المُعْجَـم، وتَوفِـير الأجْــوَاءِ المُناسِـبَةِ للكتَابَـةِ، في ظِـلِّ ظُـرُوفٍ قَهْرِيَّـةٍ لا يعلـمُ مَدَاهَـا إلاَّ الله، فَقَـدْ أخـذتُ مِــنْ وَقتِهـا مـا كَانَـتْ تَسْـتَحِقُّهُ، وكـذا الزُّهُـورُ اليَانِعـاتُ في حديقـةِ مَنْـزِلي يُمنـة، آلاء، شَـهْدُ، هِبَـةُ الله، وابْنِـي مُحَمَّـد؛ داعيـاً الله سُـبْحَانَه وتَعَـالى أنْ يحفظهـم جميعـاً مـن أي سُـوءٍ، وأن يُسَـدِّدَ خطاهـم بالخَـيرِ، وأنْ يَسـيروا عـلى الـدَّرْبِ باحِثِـينَ ومنقبـين فيـما يَعِــنُّ لهم.

هـذا، واللهَ أسـأَلُ، أنْ أكـونَ قَـدْ وُفقـتُ فيـه، وإنْ كَانَ فيـه تَقصِـيرٌ، فنَحْـنُ بَشَرٌ، نُصِيـبُ ونُخْطِـئُ، وتَكْفِــينَا المُحَاوَلَـةُ، خاصـةً وأنَّ الكَـمَالَ لله.

التَّمْهِيدُ

الشِّعْرِيَّةُ وعَتَبَاتُ النُّصُوصِ

يُعْتَبَر «المُعْجَـمُ المُفَسِّرُ لِعَتَـبَاتِ النُّصُـوصِ» مِـنَ الْأَعْـمَالِ الَّتِي تُبَرْهِـنُ على أهمية النَّصِّ المُـوَازِي، وتُؤَكِّـدُ الحِـرَاكَ الثَّـقافِي والْفِكْـرِي والْفَلْسَـفِي لِتِلْـكَ العَتَبَـاتِ فِي عَصْرِ مَا بَعْدَ الحَـدَاثَةِ. وقـدْ حَـوَى هَـذَا المُعْجَـمُ أكْثَرَ مِـنْ مَائَةٍ وَخَمْسِـينَ مُصْطَلَحاً مِـنْ مُصْطَلَحَاتِهَـا فِي الفُنُـونِ كَافَـة[1]، الَّتِـي تَرْتَقِـي بِالإنْسَـانِ. وحين نَنْطَلِـقُ فِي عَمَلٍ مُعْجَـمٍ ضَخْـمٍ عَـنْ عَتَـبَاتِ النُّصـوصِ، لا بُـدَّ، وَنَحْـنُ فِي نِهَايَـةِ العَقْـدِ الثَّـانِي مِـنَ الألْفِيَّـةِ الثَّالِثَـةِ، أنْ نَرْبِـطَ ذَلِـكَ بِـما يُسْـتَجَدُّ مِـنْ عُلـوم وَمَنَاهِـجَ مُخْتَلِفَـةٍ لَهَـا حِرَاكُهَـا المَشْـهُودُ، فَأَصْـبَحَ لزَامـاً عَلَينَـا، وَنَحْـنُ نَخُـطُّ هَـذَا المُعْجَـمَ أنْ نَنْظُـرَ بِعَـينٍ إلى تِلْـكَ الدِّرَاسَـاتِ الحَدِيثَـةِ الَّتِـي ارْتَبَطَـتْ بِالشِّـعْرِيَّةِ، وكَيـفَ أنَّ الشِّـعْرِيَّةَ أصْبَحَـتْ المَـلاذَ الآمِـنَ فِي مُعْظَـمِ الدِّرَاسَـاتِ، وجَـاءَ المُعْجَـمُ مُتَمَاشِـياً مَـعَ ذَلِـكَ النَّهْـجِ، فِي البَحْـثِ عَـنْ الشِّـعْرِيَّةِ فِي كُلِّ مُصْطَلَـحٍ مِـنْ تِلْـكَ المُصْطَلَحَـاتِ. والشِّـعْرِيَّةُ وَإنْ كَانَتْ قَـدْ ظَهَـرَتْ فِي الْغَـرْبِ مَـع بِدَايَـاتِ القَـرْنِ المَـاضِي، فإنَّهَـا لَمْ تَأخُـذْ هَـذَا الاتِّسَـاعَ إلا فِي الْوَقْـتِ الحَـاضِرِ، وقـد تَمَثَّـلَتْ بِدَايَاتُها حِـينَ أرَادَ الشَّـكْلِيُّونَ الـرُّوسُ اسْـتِنْطَاقَ الخِطَـابِ الأدَبِي، وَوَضْـعَ قَوَانِـينَ خَاصَّـةً بِـهِ، بَـدْءاً مِـنْ مَقَالَـةِ «انْبِعَـاثِ الكَلِمَـةِ» لفكتُـور شكْلُوفِيسْـكِي ١٩١٤، حَيـثُ اتَّخَـذَ الشَّـكْلِيُّونَ الشِّـعْرِيَّةَ طَرِيقـاً لِلوُصُـولِ إلى كُنْـه الخِطَـابِ، وَمَـا يُقَـالُ عَـنْ الشِّـعْرِيَّةِ فِي النَّـصِّ الأدَبِي يُقَـالُ أيضـاً عَنْهَـا

---

(١) صَـنَّفَ اليونانيـون القدمَـاءُ الفنـونَ إلى ستة فنـون؛ هـي العـمارة، الموسيقى، الرَّسـم، النَّحت، الشِّعر، الرَّقـص، ثـم أُدخلـت السينما باعتبارهـا الفـنَّ السـابع، وهـذا المصطلـح «الفـن السـابع» يعـود إلى الناقـد الإيطـالي الفرنـسي ريتشـيوتوكانودو، فهـو أول مـن أطلـق عبـارة الفـن السـابع.

في اللوحَـةِ الفَـنِّيَّةِ، ويُقَـالُ أيضـاً في علـوم عَدِيـدَةٍ، بِمَعْنَـى أنَّ الشِّـعْرِيَّةَ قَـدْ تَجَـلَّ ظُهُورُهـا فِي ذَلِـكَ القَـرْنِ فِي عَـدَدٍ مِـنْ العُلُـوم، فـإِذَا كَانَـتْ ثُنَائِيَّـاتُ دِي سُوسِـيرِ والتَّماثُـلُ عِنْـدَ يَاكُبْسُـون يَنْدِرِجَـان تَحْـتَ الشِّـعْرِيَّةِ اللسَـانِيَّةِ، فَـإِنَّ شِـعْرِيَّةَ الانْزِيـاح لجَـانْ كُوهِـن تَنْـدَرِجُ تَحْـتَ الشِّـعْرِيَّةِ البِنْيَوِيَّـةِ، ومَـا تَجَلِّيَـاتُ الرَّسْـمَةِ أو اللوحَـةِ إلا تَعْبِـيرٌ عَـنْ الشِّـعْرِيَّةِ فيهـما، ومَـا أَحْدَثَتْـهُ لَوحَـةُ «المُونَالِيـزَا» فِي الأوقَـاتِ المُتَأَخِّـرَةِ مِـنْ اكْتِشَـافَاتٍ وإرْشَـادَاتٍ بِهَـا، مَـا هُـوَ إلا تَعْبِـيرٌ عَـنْ شِـعْرِيَّةِ الإبْـدَاعِ في تِلْـكَ اللوحَـةِ، لأنَّ الشِّـعْرِيَّةَ تَبْحَـثُ فيـما يُسَـاعِدُ فِي فَـكِّ شِـفْرَاتِ النُّصُـوصِ، سَـواءً أكانـتْ نُصُوصـاً أدَبِيَّـةً أم فَنِّيَّـةً أم غَـيرَ ذَلِـكَ مِـنْ أنْـوَاعِ النُّصُـوصِ المُخْتَلِفَـةِ.

وتَارِيـخُ الشِّـعْرِيَّةِ مُنْـذُ أرِسْـطُو وحَتَّـى الآنَ يَشْـهَدُ أنَّهـا تَعْبِـيرٌ حَتْمِـيٌّ عـن المُحَـاكَاةِ للوَاقِـعِ المَعِيـش، وكَيـفَ أنَّ تراثَنَـا العَـرَبِيَّ قـد حَوَاهَـا، بـلْ وتَنَاوَلَهَـا في بَحْثِـهِ عـن الإبْـدَاعِ، مُمَثـلاً عنـدَ الفَلاسِـفَةِ والأُدَبَـاءِ والمُفَكِّرِيـنَ، ولَكِـنَّ الفَلاسِـفَةَ لَمْ يَقتَرِبُـوا مِـنْ الشِّـعْرِيَّةِ الأدَبِيَّـةِ نَحْـوَ الفَـارَابِي وابـنِ رُشْـد وابـنِ سِـينَا وغَـيرِهِم، حَيـثُ جَنَحُـوا نَاحِيَـةَ الفَلْسَـفَةِ، بَينَـما الأُدَبَـاءُ بَحَثُـوا بالفِعْـلِ فِي الشِّـعْرِيَّةِ، كَـما رأينَـا عِنْـدَ حَـازِمِ القرْطَاجَـنِّي وعَبْـدِ القَاهِـرِ الجُرْجَـانِي وغيرهمـا، وهـو مـا يُدَلِّـلُ عَـلَى أنَّ تُرَاثَنَـا القَدِيـمَ قَـدْ تَنَـاوَلَ هَــذِه القَضَايَـا التِـي نُعِيدُهَـا للحَيَـاةِ مَـرَةً ثَانِيَـةً؛ فَحَـازِمُ القَرْطَاجَنِّي قَـدْ تَنَاوَلَهَـا مِـنْ نَاحِيَـةِ اسْتِنْبَاطِ الإبْـدَاعِ مِـنْ النَّـصِّ نَفسِـهِ، وهُنَـا يَقْـتَرِبُ مِـنْ الشِّـعْرِيَّةِ الأدَبِيَّـةِ فِي النُّصُـوصِ حـينَ يَقُـولُ: «وليـسَ مَـا سِـوَى الأقَاوِيـلِ الشِّـعْرِيَّةِ في حُسْـنِ المَوقِـعِ مِـنْ النُّفُـوسِ مُمَاثِـلاً للأقاوِيـلِ الشِّـعْرِيَّةِ؛ لأنَّ الأقاوِيـلَ التـي ليسَـتْ بِشِـعْرِيَّةٍ، ولا خِطَابِيَّـةٍ، يَنْحَـى بِهَـا نَحْـوَ الشِّـعْرِيَّةِ لا يُحْتَـاجُ فِيهَـا إلى مـا يُحْتَـاجُ إليـه فِي الأقَاوِيـلِ الشِّعْرِيَّةِ؛ إذْ المَقْصُـودُ بِـما سِـوَاهَا مِـنْ الأقَاوِيـلِ إثبـاتُ شَيءٍ أو إبطالُـه أو التَّعْرِيـفُ بماهِيَتِـهِ وحَقِيقَتِـهِ»(١). وتَنَاوَلَهَـا بالتَّفصِيـلِ عبـدُ القَاهِـرِ الجُرجَـانِي حِـينَ تَنَـاوَلَ نَظَرِيَّـةَ النَّظْـم، والتِـي تَجَلَّـتْ في قَضِيَّـةِ اللفْـظِ والمَعْنَـى، وكيـفَ أنَّ البَحْـثَ عَـنْ مَعْنَـى المَعْنَـى، كَانَ طَرِيقـاً عَظِيـماً فِي البَحْـثِ وَنُضُـوجِ الفِـكْرِ آنـذَاك. يقـولُ عَبْـدُ القَاهِـرِ الجُرْجَـانِيُّ تأكيـداً عـلى أنَّهـمْ

(١) حـازم القرطاجنـي، منهـاج البلغـاء وسراج الأدبـاء، تحقيـق محمـد الحبيـب بـن الخوجـة، الطبعـة الأولى، دار الكتـب الشرقيـة، تونـس ١٩٦٦، ص ٢٨

كَانـوا مُدْرِكِـينَ لِمَـا يُعْـرَفُ الآنَ بالشِّـعْرِيَّةِ في النَّــصِّ: «واعْلَـمْ أَنَّـكَ لا تَشْـفِي العِلَّةَ، ولا تَنْتَهِـي إِلى ثَلْـجِ اليَقِـينِ، حَتَّـى تُجَـاوِزَ حـدَّ العِلْـم بالـشَّيءِ مُجْمَـلاً إلى العِلْـم بِـهِ مُفَصَّـلاً وحَتَّـى لا يُقْنِعُـكَ إلى النَّظَـرِ في زوايـاه والتَّغَلْغُـلِ في مَكَامِنِـهِ، حَتَّـى تَكُـونَ كَمَـنْ تَتَبَّـعَ المَـاءَ، حَـتَّى عَـرِفَ مَنْبَعَـهُ، وانْتَهَـى فِي البَحْـثِ عَــنْ جَوهَرِ العُـودِ الذي يُصْنَـعُ فِيـهِ إِلى أَنْ يَعْـرِفَ مَنْبَتَـهُ، ومَجْـرَى عُـرُوقِ الشَّـجَرِ الـذي هـو مِنْـهُ»[1]. نُلاحِظُ عـلى هـذه النَّظْـرَةِ الفَاحِصَـةِ مـن قِبَـلِ صَاحِـبِ الدَّلائِـلِ أَنَّـه مُـدْرِكٌ لِحَقِيقَـةِ البَحْـثِ في كُنْـهِ الـشَّيءِ لِمَعْرِفَـةِ قَـرَارِه والْوُصُـولِ إلى مُنْتَهَـاه، والغَايَـةِ مِنْـهُ مِــنْ أَجْـلِ مَعْرِفَـةِ الأَدَبِيَّـةِ في النَّــصِّ نَفْسِـهِ، أو بِمَعْنَـى أدقَّ، مـنْ أَجْـلِ مَعْرِفَـةِ مـا يُمَيِّـزُ هـذا النَّــصَّ عــنْ غَـيرِه مـنْ إِبْـدَاعٍ، ثـمَّ نَرْبِـطُ ذلـكَ بِعَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ. وفِي سِـيَاقِنَا الْمُتَّصِـلِ بِفِكْـرَةِ الـتُّرَاثِ، فـإنَّ هُنَـاكَ مِــنْ الأعْـلامِ مَــن احْتَفَـى بِمَسْـأَلَةِ العَتَبَـاتِ، وَلَكِـنْ بِطَرِيقَـةٍ غَـيرِ مَنْهَجِيَّـةٍ دقيقـةٍ؛ نَحْـوَ «الْمَقْرِيـزِي، التَّهَـانُـوِي، الجَاحِـظ، عبـدُ الله بـن أَبِي الإِصْبَـعِ وَغَيرِهِـم» ومَـا يُحْسَـبُ لِهَـؤُلاءِ الأعْـلامِ أَنَّهُـمْ تَنَبَّهُـوا لِهَـذِه القَضِيَّـةِ الْمُهِمَّـةِ وكَتَبُـوا عَنْهَـا فِي هَـذَا التَّوقِيـتِ الْمُبَكِّـرِ[2]. لِذَلِـكَ أَصْبَـحَ لِزَامـاً عَلَيـنَـا أَنْ نُـدْرِكَ حَقِيقَـةَ الشِّـعْرِيَّةِ التِـي لا مَنَـاصَ مِــنْ البَحْـثِ عَنْهَـا فِي تِلْـكَ العَتَبَـاتِ»ولا شَـكَّ أَنْ أكثـرَ ظَوَاهِـرِ الشِّـعْرِيَّةِ حَدَاثَـةً هـي تَحَـوُّلاتُ التَّجْرِبَـةِ مِـن الخُصُوصِيَّـةِ والعُمُـومِ إلى طَابِـعٍ حضَـارِيٍّ؛ عَـلَى مَعْنَـى أَنَّ الوَعْـيَ الإِبْدَاعِـي يَتَشَـكَّلُ بِفِعْـلِ مَجْمُوعَـةٍ مِـنَ الرَّوَافِـدِ الثَّقَافِيَّـةِ الْمُتَنَوِّعَـةِ. ولا شَـكَّ- أيضـاً- أَنَّ أكثـرَ الْمُبْدِعِـينَ أَصَالَـةً مَــنْ كانَ تَكْوِينُـهُ قَائِـماً عَـلَى كَــمٍّ غَـير قَلِيـلٍ مِــنْ رَوَاسِـبِ الأَجْيَـالِ السَّـابِقَةِ، أو مِــنْ رَوَافِـدَ التَّيَّـارَاتِ الْمُعَـاصِرَةِ»[3].

(١) عبـد القاهـر الجرجـاني، دلائـل الإعجـاز، تحقيـق محمـود محمـد شـاكر، الطبعـة الخامسـة، مكتبـة الخانجـي، القاهـرة ٢٠٠٤ص ٢٦٠

(٢) للاسـتزادة يمكـن الرجـوع إلى كتـاب «عتبـات النـص في الروايـة العربيـة»؛ حيـث ذكـرت في التَّمهيـد منـه، المعنـى المعجمـي الدقيـقَ لكلمـة «عتبـات» فضـلاً عـن تقـصي الْمُصْطَلَـحَ في الـتراث العـربي القديـم، وقارنـت بـين تنـاول المصطلـح في الـشرق وتناولـه في الغـرب، خاصـة مـع كتابـات جـيرار جينـت الـذي احتفـى بالعتبـات، ومعـه مجموعـة كبـيرة مـن النقـاد الغربيـين نحـو شـارل كريفـل وهنـري ميتـيران وليـو هوك،.عتبـات النـص في الروايـة العربيـة» صـادر عـن الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب بالقاهـرة ٢٠١٣

(٣) د. محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ص٥١.

وعَتَـبَاتُ النَّـصِّ- بلا أدْنَى شَـكٍّ- أقرَبُ إلى التَّأويلِ مِـنْ النَّـصِّ نَفْسِـهِ، لأنَّها أولاً تُعْطِينَـا تأشِـيرَةً للدُّخُـولِ إلى عَـالَمِ النَّـصِّ، كـي نَتَجَـوَّلَ فيـه، وإذا لم نُـدْرِكْ شِـعْرِيَّةَ تلـكَ العَتَبَـاتِ، فلـن نسـتطيعَ مَعْرِفَـةَ مـا يقصِـدُه الكَاتِـبُ مِـنْ النَّـصِّ، وحتـماً لا بُـدَّ أنْ يَكُـونَ هنـاكَ رَابِـطٌ بـينَ النَّـصِّ وعَتَبَاتِـه، وإذا كَانَـتْ عَتَبَـاتُ النَّـصِّ بنيَـاتٍ ثابتـةً، وأنَّ النُّصُـوصَ مِـنَ الدَاخِـلِ مُتَغَـيِّرَةٌ، فـإنَّ مَعْرِفَـةَ شِـعْرِيَّةِ العَتَبَـاتِ مـنْ الأهميـةِ بِمَـكَانٍ؛ لأنَّهـا الانْطِلاقَـةُ الأُولى نَحْـوَ النَّـصِّ، ذلـك أنَّ ضَبَابِيَّـةَ الرُّؤيَـةِ في البَـدْءِ قـدْ تكُـونُ دَافِعـاً للبَحْـثِ والتَّنْقِيـبِ، فـلا يُمْكِـنُ الدُّخُـولُ إلا إذا عَرِفْنَـا الطَرِيـقَ، مـنْ خِـلالِ مَعْرِفَـةِ تِلـكَ الشِّـعْرِيَّةِ، وقَـدْ يَقتَـضِي الأمْرُ قِـرَاءَةَ بَعْـضِ الصَّفَحَـاتِ لفَهْـم طَبِيعَـةِ تِلْـكَ العَتَبَـاتِ، أو أنْ يُقـرأَ العَمَـلُ بأكْمَلِـه، ثـمَّ يَنْظُـرُ المُتَلَقِّـي مُتَسَـائِلاً مَـا الفَائِـدَةُ مِـنْ العَمَـلِ؟، وهـل هُنَـاكَ رَابِـطٌ بـينَ العَمَـلِ وَتِلْـكَ العَتَبَـاتِ التِـي تَطُـوفُ حَولَـهُ أمْ لا؟ بِمَعْنَـى مُعَايَشَـةِ تِلْـكَ العَتَبَـاتِ للنَّـصِّ، هَـلْ فِيهَـا دِفْءٌ حَقِيقِـيٌّ وَرَابِـطٌ مُتَّصِـلٌ مَعَهَـا أمْ لا؟ وهـلْ بالفِعْـلِ تُعْتَـبَرُ العَتَبَـاتِ بِمَثَابَـةِ الـرُّوحِ التِـي تَـدُورُ بِاسْـتِمْرَارِ حَـولَ جَسَـدِ النَّـصِّ أم لا؟. وَهُنَـا نُـدْرِكُ قيمـةَ الإبْـدَاعِ، حِـينَ نَسْتَشِـفُّ دِلالـةَ تلـكَ العَتَبَـاتِ، وفـق سِـيَاقِ ارْتِبَاطِهَـا مَـعَ العَمَـلِ، ومَـعْ إشَـارَاتِهَا وتَوَاصُلِهـا بِداخِـلِ العَمَـلِ، وَهَـلْ صَنَعـتْ مَـعْ العَمَـلِ وحـدةً إبْدَاعِيَّـةً مُتَماسِـكَةً أمْ لا؟. ولِكَـي نَفْهَـمَ مَـا الشِّـعريةُ؟ يَجِـبُ أنْ نَبْـدَأَ وبطَرِيقَةٍ مُبَسَّـطَةٍ فِي تَخَيُّـلِ وفَهْـمِ الدِّرَاسَـاتِ الأدَبِيَّـةِ التِـي تُعلِـي مـن شَـأنِ النَّـصِّ؛ لأنَّـهُ مـن الـضَّرُورِي فهـمَ وَوَصْـفَ تِلْـكَ المَـدَارِسِ والاتِّجَاهَـاتِ المُخْتَلِفَـةِ. ونُبَرْهِـنُ فِي هَـذِه الجُزْئِيَّـةِ عَـلى أهَمِّيَّـةِ دَورِ المُتَلَقِّـي فِي فَهْـمِ النَّـصِّ، فَهُنَـاكَ مَـنْ يَـرَى نَفْسَـهُ فِي العَمَلِ، ويتعامَـلُ مـعَ النَّـصِّ عَـلى هَـذَا الأسَـاسِ، وقَـدْ يَكُـون العَكْـسُ صَحِيحـاً، وهُنَـا يَبْـدَأُ دورُ القِـرَاءَةِ الدَّقِيقَـةِ للنَّـصِّ، حَتَّـى نَصِـلَ إلى العَلاقـةِ الرَّابِطَـةِ أو الخَيْـطِ الوَاصِـلِ بَـينَ العَتَبَـاتِ والنُّصُـوصِ.

وإذا كانَ المُعْجَـمُ قـدْ ضَـمَّ أكثـر مـن مائـةٍ وخَمْسِـينَ مُصْطَلَحـاً، فـإنَّ هنـاكَ ثلاثـةَ مُصْطَلَحَـاتٍ مـنَ الأهميَّـةِ بِمَـكَانٍ؛ وهـي جِيُولُوجيـا النَّـصِّ، والتَّضَارِيـس النَّصِّيَّـةُ، والبِبْلِيُوجْرَافيـا. وإذا تَحَدَّثْنَـا عـن جِيُولُوجيـا النَّـصِّ باعتبارهـا أحَـد مُصْطَلَحَـاتِ عَتَبَـاتِ النَّـصِّ، فهـي ذاتُ شَـأنٍ عَظِيـم، فمِـنْ خِلالِهـا نَتَعَـرَّفُ الإبْـدَاعَ الحَقِيقِـي عِنْـدَ الكُتَّـابِ عَـبْرَ أزْمِنَـةٍ مُخْتَلِفَـةٍ، لنصِـلَ إلى أفْضَلِـهِ، وهَـذَا هُـو

المَقْصُودُ مِنْ البَحْثِ في شِعْرِيَّةِ العَتَبَاتِ، ثمَّ نتخيرُ أفْضَلَ هَؤلاءِ المُبْدِعِينَ مِنْ الكُتَّابِ لنَبْحَثَ جيولوجيا النَّصِّ لديهم، وبمعيارٍ دَقِيقٍ فَصَّلْنَاه بِدَاخِلِ المُعْجَم، يُمْكِنُ أنْ نَتَعَرَّفَ أفْضَلَ أعْمَالِهِم بَعْدَ دِرَاسَتِها عَبْرَ رِحْلَةٍ مِنْ الزَّمَنِ، بالضَّبْطِ مثل جِيُولوجيا الأرضِ التي تَبْحَثُ فِي صُخُورِهَا عَبْرَ الزَّمَان لتَتَعَرَّفَ التَّكْوِينَ الأسَاسِيَّ لهَا عَلَى مَرِّ العُصُورِ، وتَتَعَرَّفَ كَذَلِكَ فَتْرَةَ قُوتِهَا وَضَعْفِهَا، والأمْرُ مُرْتَبِطٌ كَذَلِكَ بمُصْطَلَحَينِ آخَرَينِ مِنْ مُصْطَلَحَاتِ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ وهما البِبْلِيُوجْرَافيا والتَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ، فإذا أخَذْنَا مثالاً واحداً أو مُصْطَلَحاً واحداً مِن مُصْطَلَحَاتِ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ لِنُبَرْهِنَ عَلَى شِعْرِيَّةِ تِلْكَ العَتَبَاتِ مِنْ خِلالِه، نَحْوَ مُصْطَلح «التَّضَارِيس النَّصِّيَّةُ»، فَإنَّ شِعْرِيَّةَ التَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ تَكْمُنُ فِي البَحْثِ عَنْ آليَّاتِ الإبْدَاع مِنْ خِلالِ مَعْرِفَةِ المُرْتَفَع والمُنْخَفَضِ مِنْهَا، أي مَعْرِفَةِ الجَيِّدَ مِنْ الرَّدِيء، بِمَعْنَى أدَقَّ فإنَّ الأعْمَالَ المُتَمَيِّزَةَ فِي أي حَقْلٍ أدَبِيٍّ أمْ عِلمِيٍّ تَبْدُو جَلِيَّةً بِفِعْلِ اسْتِخْدَام تِقْنِيَّةِ التَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ، وإذَا كَانَتْ هُنَاكَ مَجْمُوعَةٌ ضَخْمَةٌ مِنْ تِلْكَ الأعْمَالِ الأدَبِيَّةِ أو العِلْمِيَّةِ أو الفَنِّيَّةِ، لهَا قِيمَتُها المُتَمَيِّزَةُ، فإنَّ التَّضَارِيسَ النَّصِّيَّةَ تُحَتِّمُ علينَا البَحْثَ عن الأفضلِ فيها جميعها لنَصِلَ إلى مُسْتَوى رَفِيع مِنْ الإبْدَاع، حِينَ نختارُ – طبقاً للتَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ وجُيولُوجْيَا النَّصِّ والبِبْلِيُوجْرَافيا – بَعْضَ الأعْمَالِ ثُمَّ نُعِيدُ تَصْفِيَةَ الأعْمَالِ لنَخْتَارَ الأفْضَلَ مِنْهَا، ومِنْ ثَمَّ نَصِلُ إلى أفْضَلِ تِلْكَ الأعْمَالِ، مِنْ هُنَا فَقَطْ، نَسْتَطِيعُ مَعْ هَذِه الأعْمَالِ المنتقاةِ، وفقَ قَوَانِينَ عِلْمِيَّةٍ دَقِيقَةٍ أنْ نَقُولَ: إنَّ لدَينَا شَأناً في هَذَا النَّوع مِنْ الإبْدَاعِ، بِفَضْلِ حَصْرِ ذَلِكَ الإبْداعِ فِي مَنَاحِي الفُنُونِ كَافَة، ودِرَاسَةِ عَتَبَاتِه.

(أ)

الإِرْشَادُ Guidage. Guidance

أَرْشَـدَ أي هَـدَى ووجَّـه، والإِرْشَـادُ في الكِتَابَـةِ مـا يَأخُـذُ بِيَـدِ المُتَلَقِّي نَحْـوَ فَهْم مُعَـيَّنٍ لِطَبيعَـةِ بَعْـضِ الجُزْئِيَّـاتِ المُوجُـودَةِ في النَّـصِّ، سَـوَاءً أكَانَ نَصًّـا أدَبيًّـا أوْ لَوحَـةً فَنِّـيَّةً أو غَيرِهِمَـا مِـن النُّصُـوصِ، فـإذَا كَانَ «العَـمَلُ الأدبيُّ أو الفنِّـيُّ عُموماً عَلامـةً عـلى الواقِـعِ الخَارِجي وليـسَ مُجَرَّدَ نَسْـخٍ حَـرْفِي لـهُ، فإنَّـه يـدلُّ عـلى مَعَـانٍ لا نَصِـلُ إليهـا فـورَ تلقيـها أو ارْتِطَامِنَـا بِهَـذَا الوَاقِـعِ، وهـي في أسَاسِـها معـانٍ مرتبطـةٌ ببنيـةِ الأدَبِ أو الفـنِّ؛ لأنَّ الخَاصيَّـةَ المُمَيِّـزَةَ للغتهـا هـي وُجُـودُ تَشَـابُهٍ بَينَ بِنْيَـةِ العَمَـلِ الفنِّـي الدَّالـةِ وبِنْيَـةِ الـشَّيءِ الخَارِجـي المَدْلُـولِ»[1]. وهـو مـا اسْـتَبَانَ في إرْشَـادَاتٍ روائيـةٍ عديـدةٍ، ومِـنْ أمْثِلَـةِ تلْـكَ الإرْشَـادَاتِ في الأعْـمَالِ الأَدَبِيَّـةِ نَجِـدُ الدكتـوره رَضْـوَى عَاشُـور قـد خَتَمَـتْ روايتَهـا «قِطْعَـةٌ مِـنْ أوروبَّـا» بِمَجْمُوعَـةٍ مِـنَ الإرْشَـادَاتِ التـي أرَادَتْ مِنْهَـا الأخْـذَ بِيَـدِ المُتَلَقِّـي إلَى تِبْيَـانِ المَصَـادِرِ التـي رَجَعَـتْ إليهـا في الاقتباسَـاتِ المَوجُـودةِ فيهـا؛ ذلـك أنَّ هـذه المُقْتَبَسَـاتِ كان لهـا دَورٌ بـارزٌ في تَوضِيـحِ وإثْبَـاتِ وتَدْعِيـمِ بَعْـضِ مـا كانـتْ تذْكُـرُه الكاتِبَـةُ. ولأهميـةِ هـذه الإرشـادات التـي كان لهـا دورٌ فعـالٌ في التَّواصـلِ بينهـا وبـين الـسَّرد في الرِّواية والمُرْتَبِطَـةُ في الوَقْـتِ نَفْسِـه بالأشْـخَاصِ والأزْمَـانِ، حَـرِيٌّ بنَـا أنْ نُلقِـي الضَّـوءَ عليهـا في هـذه السُّـطُورِ، باعتبارهـا عتبـةً نَصِّـيَّة، تمكننـا مـن الاجتيـاز والوصـول إلى العمـل؛ لأنَّ هنـاك ارتباطـاً حَتْمِيًّـا بـين هـذه الإرشـاداتِ والبناءِ النَّـصِّي الـذي

---

(١) د. صـلاح فضـل، علـم الأسـلوب والنظريـة البنائيـة، المجلـد الثـاني، دار الكتـاب المـصري، الطبعـة الأولى، القاهـرة ٢٠٠٧، ص٥٢٨.

اعْتَمَدَ في الأَسَاسِ الفِكْرَةَ التَّارِيخِيَّةَ للأحداثِ التِي عاشَتْها مصرُ في حِقبَةٍ من الحِقَبِ العَصِيبَة في تَارِيخِهَا الحَدِيثِ، وهو الأمْرُ الذي تبَنَّتْهُ الكَاتِبَةُ مُنْذُ البَدْءِ، هذا من نَاحِيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى أرادتْ أنْ تُعْطِي مؤشِّراً على حبِّها لبلدِها مِصْرَ التي عاشَتْ وتَرَبَّتْ فيها، ونَعِمَتْ مع والدِها ذلك الرَّجل السِّياسِي على تِلكَ الأرْضِ العَظِيمَةِ، التي تُمَثِّلُ لها الكَيانَ والعِشْقَ والهُويةَ والتَّارِيخَ.

لقد مسَّتْ هذه الإرشَادَاتُ كيانَ الرِّوايةِ وعَمَلَتْ على تَشْكِيلِ الأعْمِدَةِ السَّرديَّة الكبْرَى والصُّغرى فيها؛ بحيثُ كانتْ الإضاءاتِ في العمل، والتي أتاحتْ للكاتبة التَّجولَ في رُبُوعِ التَّاريخ لتَسْتَشْهِدَ وتُدَقِّقَ من خلال عبقه على معلوماتِها وثقافتها، وبالتَّالِي فإنَّ هذه الإرْشَادَاتِ باعتبارها عتبةً من عَتَبَات النَّصِّ، كانت بمثابة أيقوناتٍ تفرعت منها خيوطٌ طوليةٌ عبْرَ الرِّوايةِ عملتْ على تكوين الهيكل العام لها من ناحية إقامة الدَّليل على ما تقوله، وكلُّ إرشادٍ منها يُرسِلُ ضوءاً من مكانه إلى ما يدلُّ عليه في طَي الصَّفحات، ليكونَ عتبةً عليه. ويطالعُنَا أولُ إرْشَادٍ، وهو شِهَادةُ ضَابِطِ الشُّرطَةِ على واقعةِ حَرِيقِ القاهرة، تقول الكاتبةُ «شهادةُ رجُلِ الشُّرطةِ في الفَصْلِ الأول مقتبسةٌ من قسْمِ شِهَاداتٍ ووثائقٍ في كتاب: حريق القاهرة، جمال الشَّرقاوي، دار الثَّقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦»[١]. فما علاقةُ ذلكَ الإرشادُ بالرِّواية؟ وفي الإجابة نقول[٢]: لقد حوى الفَصْلُ الأولُ هذه الشِّهادة، وقد أخذتْ حَيِّزاً مكانيًّا على صفحاتِ الرِّوايةِ وصلَ إلى صفحةٍ ونِصْفِ الصَّفحةِ، وهي كما ذكرتُ مأخوذةٌ من كتابِ حريقِ القاهِرةِ المنوَّه عنه. ولو كانتْ الكاتبةُ قد أشارتْ إليه مجردَ إشَارةٍ لكانَ أفضَلَ دون أنْ تقتبس هذا الاقتباسَ الطويل، وذلك لأنَّ حديثَها في معظم الرِّوايةِ عن هذا الحَرِيقِ، وعمَّا حدثَ لسينما ريفولي وكبرى المحلاتِ في القاهرة، على الرَّغم أنَّ العنوانَ «قطعةٌ من أوروبا» وليس «حريق القاهرة»وهو مَا كَانَ واضِحاً في السَّرْدِ «وإذا كانَتْ هناك قصْدية

(١) د. رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦ص ٢١٥.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرِّواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣ ص ٤٣٩.

لهـذا الاقتبـاسِ، فإنَّـه يجـوزُ للـدَّارسِ التَّعويـلُ عـلى المصَاحبـاتِ النَّصِّيَّـةِ المشـتملةِ عـلى مواثيـق أجناسـية لمعرفـة تلـك القصْديـة، رغـم أنَّ اسـتكناهها يتوقـفُ عـلى انتِفَـاءِ السِّـمَاتِ النَّصِّـيَّةِ المُفِيـدَةِ وتأويلِهـا تأويـلاً جيـداً»[١]. وفي هـذا الصَّـدَدِ يُمْكِنُ للـدَّارسِ أنْ يَسْتكشـفَ رغبـةَ الكاتِبَـةِ في تَوثِـيقِ الأحْـدَاثِ رِوَائيـاً، عـلى الرَّغْـم أنْ مَصَـادِرَ التَّوثِيـقِ هـي كتـبُ التَّاريـخِ التـي لجـأَتْ إليهـا، وهـو مـا يُدَلِّـلُ عـلى أنَّ الكثـيرَ مِـنْ النَّـاسِ يقـرؤون الأعـمالَ الرِّوائية، سـواءً أكانَ منهـم المُتخَصِّـصُ أم غير المتخَصِّـصِ، ولم يرجـعْ إلى كُتِـبِ التَّاريـخِ إلا الذيـن يريـدون تدْعِيـمَ مـا يقولونَـه من أجـلِ التَّوثِـيقِ. ولكـنَّ الكاتبـةَ جَعَلـتْ هنـا زاداً فكْرِيًّـا مـن خـلال التَّعلـق بأسـتار التَّاريـخ والرجـوع إلى كتـابِ «حَرِيـق القَاهِـرة» كـي تجعـل مَـنْ يقـرأ العمـلَ يعـرفْ حقيقـةَ الأحـداثِ وهنـا تظهـر الوظِيفَـةَ الاجتماعيـةَ للرِّوايـة، لتَرْبِـطَ المَصْريَّ بأرضِه فنيًّـا وثقافيًّـا؛ لأنَّ «طبيعـةَ الفَـنِّ القصـصي تقـومُ عـلى تصويـر اللحظـةِ الحَضَاريـةِ لمجتمـع مـنْ المجتمعـاتِ وتصويـر أزمـة الإنسـانِ في هـذا المجتمـع، أي تصويـر أمثلـة للسِّـلوكِ الإنسـاني، ويعـبِّر السـلوكُ الإنسـاني ـ بـدوره ـ عـن قيـم اجتماعيـةٍ معينـةٍ، سـواءً أكان هـذا التَّعبـيرُ إيجابيًّـا أم سَـلبيًّا، أي خاضعـاً لهـذه القيـم أو مُتَمَـرداً عليهـا»[٢]. مِـنْ هنـا نَسْـتَطِيعُ أنْ نُؤكِّـدَ أهميـةَ هذا الإرْشَـادَ الـذي جاءتْ بـه الكاتبةُ لتلقِـي الضَّـوءَ مـن خلالِـه عـلى مـا ذَكَرَتْـهُ في النَّـصِّ الرِّوائِـي ويصبـحُ - مِـنْ ثمَّ - عَتَـبَةً نَصِّـيَّةً لها مكانَتُها.

ونـرى الإرشـادَ كذلـك في الفـنِّ، خاصـةً في رَسْـمَةِ اللوحـة، ولـدى فنانـين كبَـارٍ، مـا زلنـا حتـى الآن - رغـم مـرور مئـات السِّـنين - عـلى فنِّهـم، نَتَنَسَّـمُ عبـير إبداعِهـم في تلـك اللوحـاتِ الرَّائعـة، نحـو لوحَـةِ «الموناليـزا» أو «الجيوكنـدا» التـي تعـود إلى عـصر النهضـة في القـرن السَّـادس عـشر، للفنـان الإيطـالي ليونـاردو دافنتـشي، تلـك اللوحـة البديعـة التـي تعتـبر أفضـل مـا أبـدع هـذا الفنـان الإيطـالي، وهـي مـن أكثـر الأعـمالِ الفنِّـيَّةِ التـي كُتِـبَ عنهـا، والموناليـزا اختصـاراً لسـيدتي

---

(١) فـوزي الزمـرلي، شـعرية الروايـة العربيـة، بحـث في تأصيـل الروايـة العربيـة، ودلالاتهـا، القـدوس الثقافيـة، الطبعـة الأولى سـوريا ٢٠٠٧ص٣٤٠.

(٢) الدكتور أحمد إبراهيم الهواري، رؤى نقدية، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨١ص٩٥.

ليـزا، التـي كانـت زوجـة تاجـر الحريـر المشـهور في فلورنسـا فرانشيسـكو ديـل جيوكونـدو، ومـن هنـا جـاءت التَّسْـميةُ الأخـرى للوحـة، وهـذا تفسـير مـن تفسـيرات عديـدة، والعجيـب أنَّ النَّـاس لم يفطنـوا إلى هـذه اللوحـة الرَّائعـةِ إلا مـع خـلال القـرن التَّاسِـع عَـشَرَ، وهـو الأمـر الـذي حـدث مـع كاتـب كبـير بحجـم وليـام شكسـبير، ولأنَّ الفـنَّ الجيِّـدَ يخلِّـدُ صَاحِبَـه، فـإنَّ هـذه اللوحَـةَ البديعـةَ، وكـما قيـل عنهـا إنَّهـا مـن أبـرز معـالم الفـن لـدى هـذا الفنَّـانِ، إنَّهـا في الوقـتِ نفسِـه تحمـل تاريـخٌ عَظِيـمًا مـن الإبـداعِ مـا زالـتْ الاكتشـافاتُ فيـه مسـتمرةً، وحديثـاً يكتشـف الفنانـون أنَّ بهـا إرشـاداتٍ في العَـينِ، وبعـد اسـتخدام الإشـعاعات عـلى هـذه اللوحـة، وُجـد أنَّ بؤبـؤ العـين اليمنـى يوجـد بـه حَرْفـان الــ «L» وحـرف الــ«V»، وهـذان الحرفـان اختصـارٌ لاسـم الفنـان نفسـه «ليونـاردو دافنتـشي» وهمـا مرسـومان عـلى بؤبـؤ عينهـا اليمنـى باللـون الأسـود عـلى خلفيـةٍ بالبنـي الأخـضر، أمـا العـين اليُـسْرَى فبهـا أشـياءُ عديـدةٌ واختصـاراتٌ تناولهـا دان بـراون في كتابـه «شـيفرة دافنتـشي» الـذي أشـار فيـه إلى أنَّ اسـم موناليـزا هـو اخْتِصَـارٌ «لآمـون لايـزا» أحـد آلهـة المصريـين القدمـاء، وأن الإلـه آمـون هـو إلـه الخصوبـة عنـد الفراعنـة القدمـاء، ولايـزا هـي إزيـس إلهـة الجـمال عنـد الفراعنـة القدمـاء؛ لذلـك كان الربـط بـين الإلـه آمـون وإزيـس لتكتمـل مسـيرة الحيـاة بـين الرجـل والمـرأة، وبهـذا التفسـير نؤكِّـدُ عـلى جزئيـةِ التقـاء الحَضَـارَات، وأنَّ الحَضَـاراتِ تأخـذ مـن بعضهـا البعـض ولا تتصـارعُ، وكان الاسترشـادُ طريقـاً لـبراون للبحـثِ عـن هويـة صاحبـة اللوحـة مـن خـلال كتـب المؤرخـين الفرنسـيين.

وتأكيـداً عـلى نزعـة ليونـاردو دافنتـشي إلى الغُمـوضِ في رسُـوماتِه، نَـرَى الحِـوَارَ المطـول الـذي سَرَدَه دان بـراون في رائعتِـه البوليسـيَّة «شـيفرة دافنتـشي» بـينَ الأكاديمـي لانغـدون وفـاش «قـال فـاش: أنـا متأكـدٌ بحكـم خبرتِـك، أنَّـك عـلى علـم بنزْعـةِ ليونـاردو دافنتـشِي نحـو الفُنُـونِ الغَامِضَـةِ والسِّريَّـةِ»[1]. وأصبـحَ هُنَـاكَ اهتـمامٌ كبـيرٌ مـن قبـل الملـوكِ الفَرَنْسِـيين لمَعْرِفَـةِ تلـكَ الإرشـاداتِ والرمـوز

(١) دان بـراون، شـيفرة دافنتـشي، ترجمـة سـمة محمـد عبـد ربـه، الـدار العربيـة للعلـوم، الطبعـة الأولى، بـيروت، لبنـان ٢٠٠٤ ص ٥٧.

الموجـودة في هـذا الفَـنِّ العظيـم؛ حيـثُ «كان الملـوكُ الفرنْسِـيون خـلالِ عَـصْرِ النَّهْضَـةِ عـلى قناعـةٍ تامـةٍ، بـأنَّ تغيـيرَ ترتيـبِ الأحْـرُفِ حمـلَ قـوةً سِـحْرِيَّةً لدرجـة أنَّهـم عينـوا موظفـين ملكيـين لمسـاعدتهم عـلى اتخـاذِ قـراراتٍ أفضـل مـن خـلالِ تَحْليـلِ كلـماتٍ موجـودةٍ في وثائـق هامـةٍ»[1]. ويـأتي بـراون بحديـث مطـوَّلٍ بـين الجَـدِ وحفيدتـه صـوفي، حـين نظـرتْ إلى لوحـة الموناليزا فقالـت عنهـا : «إنَّ وجهها ..ضَبَـابيٌّ»، ولكـنَّ الجَـدَّ أرادَ أنْ يبـين لهـا طريقـة رسـم ليونـاردو دانفتـشي قائـلاً: «هـذا أسـلوبٌ في الرَّسْـمِ يطلـق عليـه اسـم سـفوماتو أو الدُّخَـانِي، وهـو صعـبٌ للغايـة، وكان ليونـاردو دافنتـشي أفضـلَ مـنْ رَسَـمَ باسـتخدام هـذا الأسـلوب مـن أي أحـد آخـر»[2]، وكان لمقتـل الجـد سـونيير الأثـر الـذي بنـى عليـه دان بـراون الرِّوايـة مـن خـلال تلـك الإثـارة العظيمـة لهـذا العمـل الرائـع، خاصـة حـين لم تأخـذ صـوفي الحَفِيـدة كلام الجـد قبـل مقتلـه عـلى محمـل الجـدِّ، حـين قـال لهـا بصـوت عـال «ليونـاردو دافنتشي..الموناليـزا» كان مـن المفـترض أن تنتبـه وكيـف أنَّ هـذا القـولَ قـد يكـون طريقـاً لمعرفـة مـن قتـل هـذا الجـد، وكيـف كانـت علاقتـه بتلـك اللوحـة العظيمـة. والكاتـب مـن أول الرِّوايـةِ إلى آخرهـا يبرهـنُ عـلى عظمـة الأعـمال الفنيـة، وفي الوقـت نفسـه يؤكِّـدُ أهميـة الإرشـاد باعتبـاره دليـلاً للوصـولِ إلى الحقيقـة في هـذه القضيـة، وهـو، مـن ثـم، عتبـةٌ عـلى العمـل نفسـه، وكل مـا جـاء في هـذا العمـل مـن حسـابات وتأكيـدات عـلى مـا في «الموناليـزا» قـد اسـتند فيهـا دان بـراون إلى كتـب التَّاريـخ والفـنِّ عنـد الفرنسـيين أي أنَّ هـذا العمـلِ حمـل في جعبتـه حقائـقَ وبراهـينَ حـول «الموناليـزا» ومـنْ الموناليـزا؟ وعـلامَ تـدلُّ هـذه اللوحـة العظيمـة؟ ومـا الـسِّرُّ فيهـا وفي غموضهـا؟ خاصـة حـين تتـوالى الدِّراسـات عليهـا؟ .. مـن هنـا نقـول إنَّ الإرْشَـادَ عتبـةٌ مـن عتبـاتِ النُّصـوص.

وعـن الإرشَـادِ أيضـاً حـين اعْـتَرَفَ الفنَّـانُ نلسـون شـانكس بعـد تسـع سـنوات مـن رسـمته للرَّئيـس الأمريكـي السَّـابق بـل كلينتـون بأنَّـه جَعَـلَ الخلفيـةَ الظِّلِّيَّـةَ طريقـاً لإرشـاد النَّـاس إلى مـا يريـده بأنهـا تـدلُّ عـلى ثـوبِ عشـيقته مونيـكا،

---

(١) دان براون، المرجع السابق ص١١٤.

(٢) المرجع السابق ص ١١٧.

وكيـف أنَّـه لم يظهـره بخاتـم زواجِـه مـنْ هيـلاري كلينتـون، تأكيـداً مـن الفنـان أنَّ هـذا الشَّـخْصَ كانَ مُخَادِعـاً، تلـك اللوحـة التـي كان قـد رَسَـمَهَا عـام ٢٠٠٦ حـينَ طُلـب منـه ذلـك. وفي الـشَّرق مثـلاً نـرى الفنَّـان المـصري عبـد الهـادي الجـزار، لـه رسـمتان بديعتـان إحداهمـا عـن «السَّـد العـالي»، والثانيـة حملـت عنـوان «الميثـاق» وكان بهـما إسـقاطاتٌ سياسـيةٌ عديـدةٌ، وإرشـاداتٌ لمـن أرادَ أن يتدبرهـا، والتـي كانـتْ سـبباً في تحجيـم أعمالـه بعـد ذلـك؛ فقـد ضمَّـن رَسْـمَة السَّـد العـالي إرشـاداتٍ تعـبِّرُ عـنْ وجهـة نَظَـرِه التـي كَانَـتْ تَكْـرَه جَمَـال عبـد النَّـاصر، وعـلى الرَّغـم مـن ذلـك فقـدْ اقتَنَاهَـا عبـد النَّـاصِر في مكتبـه.

والإرشـادُ في الخَرِيطَـةِ مـا يُعْـرَفُ بمفتَـاحِ الخَرِيطَـةِ، وكذَلـكَ مِقْيَـاسِ الرَّسْـمِ فيهـا، وكلُّ خريطـةٍ لهـا مِفْتَاحُهـا، بمعنـى أنَّ الخَرِيطَـةَ الخاصَّـةَ بالسُّـهولِ والوِدْيَـانِ، غَـيرَ الخَرِيطَـةِ الخَاصَّـةِ بالأماكـنِ والبِـلادِ، ولكـنَّ هنـاك أشـياء مُشْـتَرَكَةً، ودائـماً هـذا المِفْتَـاحُ نـراه أسـفل تلـك الخَرِيطَـةِ عـلى اليَسَـارِ، ويحتـوي عـلى رُمُـوزٍ وألـوانٍ مُختلفـة لهـا معالمُهـا الخاصَّـةُ عنـدَ عُلَـماءِ الجُغْرَافيَا، وهـي في حدِّ ذَاتِهَـا إرشـادٌ للبَاحِثِ والقَـارِئ، والرَّسَّـام، وبالتَّـالي فـإنَّ ذَلِـكَ الإرْشَـادَ عَتبَـةٌ عـلى تِلـكَ الخَرِيطَـةِ أيًّـا كانَـتْ الرَّسْـمَةُ الخَاصَّـةُ بِهَـا، ومِـنْ المَعْـرُوفِ أنَّ أي خَرِيطَـةٍ لهَـا عَتبَاتُهـا النَّصِّيَّـةُ من العِنْـوانِ والمِقْيَـاسِ والمِفْتَـاح وتَحْدِيـدِ الاتجَـاهِ وإطـارِ الخَرِيطَـةِ، ومـا يهمُّنـا هـو ذلـكَ المِفْتَـاحُ الـذي يَضُـمُّ بـينَ جَنبَاتِـه المُصْطَلَحَـاتِ والرُّمُـوزَ، التـي تُمثـلُ كُلَّ الأشْـكَالِ المَوجُـودَةِ عـلى الخَرِيطَـةِ، وإذا كانـتْ هُنَـاكَ أشـياء مُشْـتَرَكَةٌ ورُمُـوزٌ مُعَيَّـنـةٌ وألـوانٌ خَاصَّـةٌ بالأماكـنِ، فـإنَّ هُنَـاكَ أمُـوراً عامـةً قـد لا يَفْهَمُهَـا القـارئُ، فيحـاولُ أنْ يَسْتَرْشِـد بذَلِـكَ المِفْتَـاحِ، وهُنَـاكَ أشْـيَاءُ مُتَعَـارَفٌ عليهَـا في رُسُـومَاتِ الخَرَائـط، بينَـما هُنَـاكَ أشْـيَاءُ أخْـرَى تَحْتَـاجُ بالفِعْـلِ إلى إرْشَـادٍ؛ فاللـونُ الأزْرَقُ معـروفٌ لـدى الكثيريـن مـن الرَّسَّـامين والجغرافيـين أنـه يمثـلُ البِحَـارَ والبُحَـيرَاتِ أو بصفـةٍ عامـةٍ يعـبِّرُ عـن المِسَـاحَاتِ المَائيـةِ، وكَذَلـكَ الأمـرُ في اليابِسَـةِ، حيـثُ نَجِـدُ ألوانـاً مُخْتَلِفَـةً مثـل اللـونَ البُنِّـي الـذي يمثـل الجِبَـالَ والهِضَـابَ والمُرْتَفَعَـاتِ بشـكل عَـام، وتقريبـاً تلـك الأمـورُ مَعْرُوفَـةٌ لـدى الكثيريـن، بينـما هُنَـاك شَيءٌ مهـمٌّ لا بُـدَّ أنْ يَعْرِفَـهُ الإنْسَـانُ إذا مـا أراد مثـلاً السَّـفر إلى مَـكانٍ مُعـينٍ، خاصـة إذا كانَ مُسَـافراً مـن بلـدٍ إلى بلـدٍ آخـر عـن طريـق الـبَرِّ، فيـأتي بالخَرِيطَـةِ ليتَعَـرَّفَ الطـرقَ المختلفـة

لِيَخْتَارَ أيسَرَهَا، وكذلك المَسَافَاتِ من خلال المِقيَاسِ الذي يُنِيرُ له الطَّرِيقَ، وهذا الإِرْشَادُ من الأهميةِ بمَكَانٍ، فهو عتبةٌ[1] نَصِّيَّةٌ يتعرَّفُ إليها القارئُ قبل الوُلُوجِ إلى عالَمِ النَّصِّ، والذي هنا يُعْتَبَرُ الخَرِيطَةَ التي تَحْتَوِي هي الأُخْرَى عَلَى عَتَبَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ.

إذا جازَ لنا أنْ نتوسَّعَ قليلاً في مصطلح «الإرشاد» ولو بالإشَارةِ فقط، فإنَّ هناك العديدَ من الأمثلة على ذلك وتُعْتَبَرُ بمفردها أيقوناتٍ لعمل أبحاثٍ ضخمةٍ في هذا المجال، منها الإرشاداتُ الموجودةُ على الحفرياتِ وجُدْرَانِ المعابدِ الفرعونيةِ القديمةِ، وهذا الإرشادُ أو ذاك دليلٌ عل أنَّ هناك بشراً مروا منْ هذا المكانِ، فتركوا لنا دليلاً لكي نبحثَ عمَّا أرشدونا إليه، وعلى سبيل المثال لا الحصر أسطورة «إزيس وأوزوريس» تلك الأسطورة الفرعونية التي فيها الكثيرُ من التَّعاليم، والتي ارتبطتْ في الأصلِ بالدِّينِ، ومنها رأينا أصولاً لعباداتٍ في الدياناتِ المَصْرِيَّةِ القديمة، فضلاً عن الفتن والاضطرابات منذ فجرِ التَّاريخ، والتي قد تكون بمفردها بداية لعمل ضخم حول الفتن والخيانات، فقد استولى الملك ست على العرش وقتل أزوريس أخاه، وقطَّعه إلى أكثر من أربعين جزءاً كما تقول الأسطورة، فتأتي زوجته إزيس لتجمع أشلاءه المبعثرة في أرجاء مصر، وتعيد له الحياة وتنجب منه ولده «حورس» الذي استطاع فيما بعد أن يثأر لأبيه ويعيد الملك له، أياً ما كانت طبيعة هذه الأسطورة الفرعونية، والتي وجدت على الجدران كما قلت، فإنَّها تحكي تاريخاً يعود إلى القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد، وهناك علم عظيم يعرف بعلم «المصريات» الذي يبحث في التَّاريخِ الفرعوني القديم ليكتشفَ ما لا نعرفه عن تلك الحضارة العظيمة. ويجرنا مصطلح الإرشاد إلى الإشارة إلى أقسامِ

---

(١) العَتَبَةَ فِي لِسَانِ العَرَبِ هِي «أُسْكُفَّةُ البَابِ التِي تُوطأُ؛ وقيلَ: العَتَبَةُ العُلْيا. والخَشَبَةُ التِي فَوقَ الأَعْلَى: الحَاجِب؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى؛ والعَارِضتَانِ العُضَادتَانِ، والجَمْعُ: عَتَبٌ وعتبَاتٌ. والعَتَبُ: الدَّرَجُ وعَتَّبَ عَتَبَةً: عَتَبُ الدَّرَجِ: مَرَاقِيهَا إذا كانَتْ مِنْ خَشَبٍ؛ وكلُّ مُرْقَاةٍ مِنْهَا عَتَبَةٌ... وعتبُ الجِبَالِ والحزونِ: مَرَاقِيهَا. وتقول عَتِّبْ لِي عَتَبَةً في هذا الموضع إذا أَرَدْتَ أنْ تَرْقَى به إلى مَوضِعٍ تَصْعَدُ منه وعَتَبُ العُودِ: مَا عَلَيهِ أطْرَافُ الأوتَارِ مِنْ مُقَدَّمِه.» ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، الطبعة الرابعة، دار صادر بيروت لبنان ٢٠٠٥ ص ٢١ مادة عتب.

الإرشاد نفسِها في كلياتِ الإعلامِ والآثار والمعاهد العليا المختصة بدراسات الآثار المصرية ومنها جاء المُرشد السِّياحي.

الاسْتِشْهَادُ [المناص] Citation. qutation

الاسْتِشْهَادُ أو ما يُسَمَّى بالمُناص في العَمَلِ الرِّوائِي أو الشِّعري من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، حَيثُ نَدْلِفُ إلى النَّصِّ من خلالِ دِرَاسَةِ الاسْتِشْهَادِ أو ذلك المُناص وعَلاقته بالنَّصِّ، وهو أنْ يأتِي الكَاتِبُ بقولٍ لكَاتبٍ آخر، سواءً أكانَ هذا القولُ شِعْراً أم نثراً، وهذا القَولُ هو ما يُحْدِثُ «التَّفاعلَ النَّصِّي» ويُسَمَّى بالمُناصِ، أي أنَّ هناك نصًّا آخر لكاتِبٍ آخر مثلما حَدَثَ عند مَحْمُود المَسْعدي في رِوَايةِ « السُّدِّ » وقد قمتُ بدِرَاسَةِ المُناص عند المَسْعدي في هذا العملِ الرَائِع، وفيه كان المُتَفَاعِلُ النَّصِّي، ونرى المُتَفَاعِلَ هنا قد تعدَّدَ ما بينَ دينيٍّ وثقافيٍّ وتاريخيٍّ . وقد يَتَداخلُ المُتَفَاعَلُ الدِّينِي مع التَّارِيخِي إذا كانتْ هناك شخصياتٌ تاريخيةٌ مُرْتَبطَةٌ بالدِّين، ولكنَّ ما يُمَيِّزُ التَّفَاعُلَ الدِّيني عنْ التَّارِيخِي وجودُ الآياتِ القُرآنيةِ أو قصَصِ الأنبياءِ أو حتى مقتطفاتٍ من الإنْجِيلِ، ففي هذه الحالة يتأكَّدُ أنَّ المُتَفَاعِلَ هو مُتَفَاعلٌ دِيني، وهو ما نَتَلمسه مع بدَايَاتِ رواية «السُّدِّ» التي بين أيدينا؛ حيثُ نَجِدُ أولَ مُنَاصٍ فيها، وهو الآيةُ القرآنيةُ التي جاءتْ على لسانِ غِيلان وهي قولُه تَعالى في سُورةِ يُوسُف ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ﴾ (سورة يوسف: الآية ٤) هذه الآيةُ القرآنيةُ تَرْتَبطُ بِحَدِيثِ الرُّؤيةِ الذي سَبقَها؛ حَيثُ أرادتْ مَيمُونَةُ زوجةُ غيلان، أنْ تَقُصَّ عليه رؤيَتِها التي رأتْها في مَنَامِها قائِلة: «لقد رأيت الليلة رؤيا.» فذكر لها غيلانُ الآيةَ السَّابقة فتردُّ مَيمونة «لا يا غيلان. ليس هذا» فسرعان ما يعلل غيلان السَّبب قائلاً: « كنتُ أحْسَبُ أنَّكِ نسيتِ كلَّ تَوراةٍ وقرآنٍ وإنْجِيلٍ، أم ترَين من ظريفِ المزاحِ التَّشَبه في الفَجْرِ بالأنبياءِ أبناء الأنبياء؟ هم يرون الرؤى ليلقوا في الجُبِّ، ويكونَ لهم شأنٌ مع امرأةِ العزيزِ فيصيروا أنبياء»[1]. هنا نرى تلك الأبعاد المرتبطة بالثقافة الدِّينية

(١) محمود المسعدي ، رواية السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية ١٩٧٤ ص ٥٣.

الإسْـلامية، والتـي نلاحظهـا في بنـاء العمـل؛ حيـث إنَّ البِنْيَـةَ الجُزئيـةَ التـي يتنـاولُ فيهـا المَسْـعَدِي ذلـك الحديـثَ المُرْتَبِـطَ بالرُّؤيَـةِ هـي في حَقيقـةِ الأمـرِ إضفـاءٌ للنَّزْعَةِ الإيمانيـةِ التـي كانـتْ مـن أهـم أعمـدة ذلـك العمـل؛ فيُوسُـفُ الصِّدِّيـقُ هـو المَعْنِـيُّ في حَديـثِ غِيـلان، ولم يـشرْ إليـه فقـط، بـل حـاولَ التَّأكيـدَ عـلى مـا حـدثَ لـه حينَ أُلقِـى في الجُـبِّ ليكـونَ سَـبَباً لتمكينـه في الأرضِ، ويصبـحَ عزيـزَ مـصرَ. مؤكِّـداً عـلى الطُّهـر والنَّـقاء للأنبيـاء وأبنـاء الأنبيـاء؛ فيوسـف عليـه السَّـلام هـو مـن نَسْـلِ سـيدنا يعقـوب، وقـد اصطفـاه الله ليكـونَ نبيًّـا مـن الأنبيـاء. فالكاتـبُ يُؤمِـنُ بالفعـلِ أي فعـل الأنبيـاءِ الذيـن اختارهـم الله، وهـو مـا كان قـد تأثَّـر بـه، إلا أنَّـه لم يكـتَرِثْ بنتيجـةِ الفِعْـلِ، فـما عليـه إلا أن يَفْعَـلَ وكفـى، غـير منتظـرٍ لنتيجـةٍ معينـةٍ. يقـولُ غيـلانُ: «لا يـا ميمونـة، بـل الكفـرُ بالنواميـسِ والحـدودِ والعراقيـل، وإنـكار العجـز والإسْـلام، ونفـي العـدم هـو الإيـمان بالفعـل»[1]. والكفـر بالقوانـين هـو إتاحـة الفرصـةَ للتَّحـررِ مـن القيـود ليصـلَ إلى خـارجِ نِطَـاقِ الطبيعـة أو مـا نعرفـه بالفنتازيـا، حيـثُ يدعـو غيـلان ميمونـة إلى الكفـرِ بـكلِّ شَـيءٍ حتـى الهـلاك نفسـه أو المـوت الـذي لم يذكـره؛ لأن طريقـه بالكامـل مغامـرة، ولكنهـا مغامـرة خـاسرة، وعـلى الرَّغـمِ مـن ذلـك، فقـدْ أرادَ أنْ يظـلَّ مناضـلاً إلى الأبـد. فضـلاً عـما تَقَـدَّمَ فـإنَّ هنـاك مناصـاتٍ أخـرى عديـدةً تظهـر باعتبـار أنَّهـا معـمارٌ يتفاعـلُ لكـي يُقيـمَ البنـاءَ الرِّوائـي مـن خـلال تَماسُـكِ المتتاليـاتِ النَّـصِّيَّةِ والمُمْتَـدةِ عـبر رُبُـوع العمـلِ، ومـا هـي جميعُهـا إلا عتبـاتٌ نَصِّيَّـةٌ نُـدْرِكُ حَقِيقَـةَ هـذا النَّـصِّ مـن خلالهـا؛ لأنَّ «التَّماسُـك الـلازم للنـص ذو طبيعـة دلاليـة، مهـما تدخلـت فيـه العمليـات التداوليـة. وهـذا التماسـك ـ بالإضافـة إلى ذلـك ـ يتميـز بخاصيـة خطيـة، أي أنـه يتصـل بالعلاقـات بـين الوحـدات التعبيريـة المتجـاورة داخـل المتتاليـة النَّصِّـيَّة»[2] فـنرى ميمونـة تقـولُ عـن الصُّـمِّ والبُكْـمِ مـن الحجـارة «إن شـئت أن تعـرف رأيهم في سُـدِّك فاصْـبِرْ حتـى تنطقهـم صاهبـاء».

---

(١) د. سهير المصادفة، بياض ساخن، الدار المصرية اللبنانية، الطبع الأولى، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٣.

(٢) د. صـلاح فضـل، بلاغـة الخطـاب وعلـم النـص ، دار الكتـاب المـصري، دار الكتـاب اللبنـاني الطبعـة الأولى ، القاهـرة ٢٠٠٤ ص٣٠٤.

وقَــدْ يكــون المُنــاص دينيــاً كــما رأينــا بذكــر آيــةٍ مــن القــرآنِ الكَريــم، أو مُناصــاً ثقافيــاً كــما سَــنَرَى عنــد الدكتــورة ســهير المُصَادَفــة في إحــدى رواياتِهــا. والمُنَــاص أو الاسْتِشْـهَاد مــن جـلِّ عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ التـي مـن خلالهـا نتعـرف عـلى ثقافـة الكاتــبِ، فنــرى مُنَاصــاً عنــد ســهير المُصَادفــة في روايتهــا «بيــاض سَــاخن»وهو التفاعــل الأول بوجــود مستنسـخ لبورتريـه مــدام «دي بمبــادور» للفنــان الفرنــسي «فرانســوا بوشــيه»وهذا نــوعٌ مــن التَّفاعــل النَّــصِّي المســمى كــما قلــتُ بالمُـــناص، والمنــاص هــو تفاعــل في النَّــصِّ مــن خــلال إدخــال نــصٍّ آخــر أو تنــاول حديــثٍ آخــر بعيــداً عــن الرِّوايــة، والمُنَــاص هنــا مُنــاصٌ ثَقَــافي؛ لأنَّ المُنَــاص متعــددٌ، وهــو مــا كان هنــا في صــورة مــدام دي بمبــادور، تقــول الكاتبــة « أكاد أصرخ: كيــف أنــام شــبه عاريــة هكــذا إلى جــوار رجــل لا أعرفــه حتــى اســمه؟ أتلفَّــتُ حــولي لعلنــي أجــد صــوراً مشــتركة لنــا معــاً.. لا شيء ســوى مستنســخ لبورتريــه مــدام «دي بمبــادور» للفرنــسي الشــهير فرانســوا بوشــيه»[1]. يتفاعــل هــذا المُنَــاص[2] مــع البنيــة الكــبرى للعمــل والتفاعــل هنــا يكمُــنُ في الحالــة التــي كانــت عليهــا عبلــة في جنانِهــا، تَــنْظُرُ حولهــا فتجــد تلــك الصُّــورَةَ لمــدام دي بمبــادور، وهنا يتأكــد للقارئ أن عبلــة لم تكــن شــخصية عاديــة، بــل هــي مثقفــة وتعــرف مــن هــي مــدام دي بمبــادور، تلــك الجميلــةُ التــي عشــقها وأحبهــا لويــس الخامــس في فرنســا في القــرن الثَّامــن عَــشَر، صاحبــة أرقــى الصَّالونَاتِ الفنِّــيَّة التي أثْــرَتْ الحيــاةَ الفنِّــيَّة والثقافية بفَرَنْســا، فقــد كانــتْ ســيدة أرســتقراطية مثقفــة أثَّــرتْ بِشَــكْلٍ كبــيرٍ في النَّواحــي الثَّــقافية والفَنِّــيَّةَ والسِّيَاســيَّةَ في البــلاطِ الفَرَنْــسِي، وقــد مُنِحَــتْ لقــبُ المَاركيــزة دي بمبــادور، وأصبحــتْ راعيــة الأرســتقراطية الفَرَنْسِــيَّةَ في عهــدِ الأنَاقــةِ والرَّفَاهِــيَّةِ، وكان لصالونِهــا أثــرٌ عظيــمٌ، حيــثُ احتضنــتْ المُفَكِّريــنَ والفنانــينَ في عصْرهــا. وبالتَّــالي فــإنَّ هــذا المُنــاص مــن المُتَفَاعِــلَ النَّــصِّي الثَّقَــافِي التَّاريخي، والــذي يمثِّــلُ عتبــةً وطريقــاً لقــراءةِ النَّــصِّ، الــذي حــرَّكَ الفِكْــرَ في العمــلِ، حتــى يَسْــأَلَ القــارئ مــن تكــون مــدام دي بمبــادور؟! والتــي كان اســمها الأصــلي جــين أنطوانيــت

---

(١) بياض ساخن، ص ٢٧

(٢) وقــد ضمنــتُ هــذا المنــاص كتــابي « الألم في الروايــة العربيــة « الصــادر عــن دار غــراب للنــشر بالقاهرة، مرجــع مذكــور.

بواسون. ثم تؤكِّدُ الكاتبةُ على تلك الصُّورةِ بوصْفِها وصفاً دقيقاً في الصَّفْحَةِ التَّاليةِ تقولُ عن الرَّسْمَةِ: «وهي مرتدية فستاناً يحاول لونه أن يكون أزرق موشَّى بورودٍ من الساتان القرنفلي، وحذاءً قرنفلياً وقلادةً قرنفليةً، تجلسُ المَدَامُ وكأنَّها إلهةُ الأناقَةِ في القَرْنِ الثَّامِنِ عَشَر، وفي يدها اليُمْنَى كتابٌ مفتوحٌ بإهمال وغنج على فخذِها الأيسَرِ، بينما يدُها اليُسْرَى متكئة بدلالٍ على مسند الأريكةِ المُخْمَليةِ، وعيناها ذاهبتانِ إلى البَعِيدِ، بينما تُعِدُّ عيناها عددَ الورُودِ الصَّغِيرةِ، وتتخيَّلُ عشراتِ النِّسَاءِ، وهن عاكفاتٌ على تطريزِها؛ تاركاتٍ نورَ أبصارِهِنَّ هناك وتحديداً على ذيله الطَّوِيلِ وإلا لماذا خرج الفستان متألقاً ومُضِيئاً، هكذا برغم ألوانِه الباهتة؟»[1]. ومن ثم فإنَّ التَّفاعل النَّصيِّ المتمثل في المُناص أو الاستشهاد هو من عَتَبَاتِ النَّصِّ التي أضاءتْ لنا جزئيةً مُهمَّةً مِنْ جزئياتِ النَّصِّ، وهو نَصٌّ موازٍ داخلي.

الاسْتِهلال Initiation & Initiation

الاسْتِهلالُ طَرِيقةُ البَدءِ في أي عَمَلٍ، سواءً أكانَ عملاً يدوياً أو فِكْرياً مرتبطاً بالبحثِ والعلمِ. والبَرَاعَةُ في الاستهلالِ الكتَابِي بلاغةٌ كما نعلَمُ، وهي أنْ يُقدِّم الكاتبُ في ديباجة كتابه جملةً من الجمل أو عبارةً من العبارات يشيرُ بها إشَارةً لطيفَةً إلى موضوعِ كتَابه. واستهلالُ الحَدِيثِ هو حُسْنُ ابتدائِه، حتى يصْغي المتلقِّي له، فيُقالَ عن حُسْنِ الابتداءاتِ « هذه تسمية ابن المعتز، وأراد بها ابتداءاتِ القَصَائِدِ، وقد فَرَّعَ المتأخرون من هذه التَّسمية بَرَاعَة الاستهلال وخصّوا بها ابتداء المُتَكَلِّم»[2]. وعند العَامَّة من النَّاس يبدؤون أعمالهم

---

(1) بياض ساخن، ص ٢٨.

(2) عبد الله بن أبي الإصبع «تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر «تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣ ص١٦٨. وعن حسن الابتداءات ذكر عبدالله بن أبي الإصبع بعد القول السابق أن» أحسن ابتداء ابتدأ به مولد قصيدة قول إسحق ابن إبراهيم الموصلي:

هلْ إلى أن تنام عيني سبيل ... إن عهدي بالنوم عهد طويل

ومن إنشادات ابن المعتز في هذا الباب قول النابغة الذُّبياني:

كِلِيني لهم يا أميمة ناصب ... وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكب=

بالبَسْمَلَةِ كما هو الحال عند المُسْلمينَ، وعند الإخوة المَسِيحيين يبدؤون بالتَّبرُّك - بالمَسِيحِ عليه السَّلامُ - وقد تناولَ من قبلُ أبو بَكرٍ الصُّولي لفظة «أمَّا بعد» الاستهلالية، فهي تأتي دائماً بعد الكلام الذي يُبدأ به للانتقال إلى الإخبار عمَّا سبق من كلام، نحو البَسْمَلَةِ والحَمْدَلَةِ « ويُرْوَى أنَّ أوَّلَ مَنْ قال «أمَّا بَعْدُ» داود النَّبي - عليه السَّلام - وأنَّ ذلك فَصْلُ الخِطَابِ، الذي قال الله ـ عزَّ وجلَّ ـ فيه « وآتيناهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ» .. وقال الشَّعْبِيُّ.. فَصْلُ الخِطَابِ الذي أُعطيه داود - عليه السَّلام - أمَّا بَعْدُ. معنى فصل الخطَابِ على هذا أنَّه إنَّما يكون بعد حمد الله وبعد الدعاء... ألا ترى قول سابق البربري لعمر بن عبد العزيز:

باسمِ الذي أُنْزِلتْ مِنْ عِنْده السُّور	الحَمْدُ لله أمَّا بَعْدُ يا عُمَرُ
فإنْ رضيتَ بما تأتي وما تذر	فكُنْ على حَذرٍ قد يَنفَعُ الحَذَرُ»[1]

إنَّ الكُتَّابَ بطبيعتِهِم يُشَدِّدُونَ في خطابِهم الاسْتهلالي على مَسْألتين: دِقَّةِ المَعلومات التي يقدِّمونَها للقارئ وجديتهم كناشرين ومترجمين أو محررين. وتسمح لهم هاتان المزيتان بالتمتع بسلطة يمارسونها على الجمهور. ويحدد دونيس ديدرو هذه السُّلطة على النَّحو التَّالي: «أعني بالسُّلطة في الخطاب حق الرِّوائي المشروع في أن يتم تصديق ما يقوله: فكلما حاز هذا الحقَّ كلما

=ويؤكد ابن أبي الإصبع على أهمية اختيار ابن المعتز واعتقد أنه يفاضل بين هذا القول وقول امرئ القيس «قفا نبك» يقول :»ولعمري لقد أحسن ابن المعتز الاختيار، فإني أظنه نظر بين هذا الابتداء وبين ابتداء امرئ القيس في معلقته قال:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ	بسِقطِ اللِّوى بين الدَّخول فحومَلِ

فرأى أن ابتداء امرئ القيس على تقدمه وكثرة معاني ابتداءاته متفاوت القسمين جداً، لأنَّ صدر البيت جمع بين عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكثرة المعاني بالنسبة إلى العجز ما لم يجمع العجز، فإن ألفاظ العجز غريبة بالنسبة إلى ألفاظ الصدر، والعجز أقل معانٍ من الصدر، بخلاف بيت النابغة، فإنه لا تفاوت بين قسميه ألبتة، فبيت امرئ القيس، وإن كان أكثر معانٍ من بيت النابغة، فبيت النابغة أفضل، من جهة ملاءمة ألفاظه ومساواة قسميه». ويفاضلون في الابتداءات لاختيار الأحسن وهذا شيء عظيم .

(١) الإمام أبو بكر محمد الصولي، أدب الكُتَّاب ، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى بيروت، ١٩٩٤ص ٢٦.

مـارسَ سُـلطته»[1]. فالاستهلالُ سُـلطَةٌ أخـرى تُضـافُ إلى سُـلْطَةِ عَتَبَـاتِ النَّـصِّ، والكاتـبُ الجَـيِّدُ مـنْ يستطيعُ أنْ يَضَـعَ نُصْـبَ عينيـه أهميـة ذلـك الاسْـتِهْلالَ الذي يأخُـذه منطلقـاً إلى العَمَـلِ، وهنـاك اسْـتِهْلالاتٌ عديـدةٌ، منهـا مـا يَخْتَـصُّ بالشَّـأنِ العـام في اسْـتِهْلالِ الأعـمالِ والبِدَايَـاتِ المُختلفـةِ في شـؤونِ الإنْسَـانِ كافـةِ، ومنهـا مـا يَخْتَـصُّ بالكاتـبِ في الشِّـعر أو النَّـثر أو الفـنِّ أو المَسْرَحِ أو الفَلسَـفَةِ أو العلـوم كافـة. حتـى في مقدمـة الجـماع بـين الرَّجُـلِ والمَـرْأةِ، وقـد قـال المـولى - عـزَّ وجَـلَّ - في كتابـه العزيز»وقدِّمـوا لأنْفسِـكُم» في الآيـة الكريمـة ﴿نِسَآؤُكُمۡ حَرۡثٌ لَّكُمۡ فَأۡتُواْ حَرۡثَكُمۡ أَنَّىٰ شِئۡتُمۡۖ وَقَدِّمُواْ لِأَنفُسِكُمۡۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّكُم مُّلَٰقُوهُۗ وَبَشِّرِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ﴾[2] والتَّقديـمُ هنـا هـو الاسْـتِهْلالُ لممارَسَـةِ فعـل الحـلال بـين الرَّجُـلِ وزوجتـه، وقـد قـال الرسـول ﷺ» لا يَقَعَنَّ أحدُكم عـلى امرأتِـه كـما تَقَعُ البَهيمةُ وليكـنْ بينهـما رسـولٌ «، والرَّسـولُ هنـا المداعبـةُ والقبلـةُ.. وهـذا الأمْـرُ في البِدايـاتِ أي في مَوضِـعِ الاسْـتِهْلالِ، فهنـا الاسْـتِهْلال عتبـةٌ عـلى الحَيَـاةِ.

أمَّـا عـن الاسْـتِهْلالِ المَقَـالي في كِتَابـةِ المَقَـالِ - باعتبـاره عتبـةً مـن عَتَبَاتِ النَّـصِّ - تحديـداً، سَـوَاءً أكانَ المقـالُ علميـاً أم أدبيـاً أم فلسـفياً، فـإنَّ هنـاك أنماطـاً متعـددةً وأشـكالاً مختلفـةً في الاسْـتِهْلالِ. وكلُّ اسـتهلالٍ لـه دورُه المُنـاطُ بـه في الكتابـاتِ المَقَاليَّـةِ العرضيـة، بـما يلقـي الضَّـوءَ عـلى رؤيـةِ الكاتـبِ وطريقتِـه في المعالجـة أي معالجـة الموضُـوعِ، ويصبـحُ المدخـل الاسـتهلالي مـن أصعـب مراحـلِ الكتابـةِ، وعتبـةً مِـنْ عَتَبَـاتِ النَّـصِّ لا يستهان بها، ومـن أكثرِهـا دقة، وقـد أشَـار إلى أنماط الاسـتهلال وأشـكالها عـددٌ مـن الدِّراسـات كـما رأينـا في دراسـةِ ياسـين النَّصِـيرِ «الاسـتهلالُ وفـنُّ البداياتِ في النَّـصِّ الأدَبي» الصَّـادر عـن الهيئـة العامـة لقصـور الثَّقـافة بالقاهـرة ١٩٩٨. حاولَ في هـذا الكتـابِ أنْ يَبْحثَ عن دلالاتِ الاسْـتِهلالِ في معـارفَ مُخْتَلفَـةٍ، متطرقـاً إلى التُّـراثِ القَدِيـمِ، باحِثـاً عـن البُعْـدِ الفَلسَـفِي للاسْتهلالِ، والـذي مـن خلالـه يُرْسِـلُ رسَـالةً عـن مضمـونِ النَّـصِّ. وكـما قلـتُ

---

(١) العـربي الضيفـاوي، النـص الروائـي المـوازي، ترجمـة حسـن الطالـب، مجلـة علامـات العـدد ٣١، المغـرب ٢٠٠٩ ص٢٥.

(٢) القرآن الكريم، سورة البقرة الآية رقم ٢٢٣.

فإنَّ هناك تعدداً للاستهلالاتِ يأتِي في مُقَدِّمَتِها: الاستهلالُ المُباشِرُ: هو ما يدخل فيه الكاتب إلى الموضوع مباشرةً، ودونَ ترددٍ أو مواربةٍ، ويصبحُ مُبَاشِراً وواضِحاً، فيحدِّدُ ما يريدُ معالجتَه منذ البَدء، مشيراً إلى أهمية وكيفية المعالجة، ومن نَماذِجِ هذا الاستهلالِ مقالُ «معركةُ التَّعْليم» للدّكْتُور أحمد عبدالله حيث يقول: «التعليم أحد مجالات الحياة ذاتِ الأهمية الخَاصة، وقد ضَارعَ في أهميته الاسْتِهْلالَ بالنِّسْبَةِ لبلدان العالمِ الثَّالثِ؛ حيثُ ارتبطتْ الدَّعْوَةُ للاسْتقْلالِ السِّياسِي بالتَّحَرُّرِ الاقتصَادي والاجتِمَاعِي، فاعتُبِرَتْ النَّهضَةُ التَّعليميةُ أسَاساً للنَّهْضَةِ في عمومِها بلْ وأسَاساً للحفاظِ على الاسْتِقلالِ..»حيثُ بدأ في المقالة دون أي مقدماتٍ أخْرى، أي أنَّه دخلَ موضُوعَه مباشَرَة بهذا الاستهلالِ، الذي يؤكِّدُ أهميةَ التَّعليم. **ثانياً**: الاستهلال الزَّمني، وهو ذلك الذي يطرحُ الكاتبُ من خلاله بعضَ النَّماذجِ المُخْتَلفةِ المُتتابعة زمانياً في قضية بعينها كما في مقالة «القفز على الأشواك» للدكتور شُكْرِي عيَّاد يقول في الاسْتِهْلالِ: «منذُ ثلاثينياتِ القَرْنِ الماضِي (تخليصُ الإبريز في تلخِيصِ باريز لرِفَاعَة الطهطاوي) «يقصد القَرْنَ التَّاسِعَ عشر» ثم ستينيات القرن نفسه (السَّاقُ على السَّاقِ لأحمد فارس الشِّدياق) إلى ثلاثينيات هذا القَرْنِ «يقصد القرنَ العشْرين» (عصفور من الشَّرق لتوفيق الحكيم)، ثم أربعينياته (قنديل أم هاشم ليحيى حقي) وأدباؤنا المبدعون الذين ألقوا بأنفسِهم في خضم الحضَارةِ الغَربيةِ يعبِّرون عن خليطٍ من المَشَاعِرِ المتناقضةِ بين أمومة الوَطَنِ الحانيةِ الجَاهلة، وسِحْرِ الاسْتِهلالِ الذي يطرح الكاتبُ من خلالِه نماذجَ زَمَنِيَّةَ مختلفة للقضيةِ التي سَيَقُومُ بعرضِها قبل أنْ يَبْدأ في الحديثِ عنها». **ثالثاً**: الاستهلال التساؤلي: وهو ما يبدأه الكاتبُ بسُؤالٍ مُثيرٍ يُحاول الإجابةَ عن هذا التَّساؤل طوال مراحل المَقال، ومن نَمَاذِجَ ذلك الاسْتهلالِ مقالٌ للدُّكْتُور على شلش حمل عنوان «ألف صفحة على عتبات الستين» يقول: «هل للسّنّ - سنِّ الكاتبِ - أثرٌ في الكتابةِ القَصصية، وعلى الأخص في كتابة الرِّواية؟ وبمعنى آخر هل تَشْتَرِطُ الرِّواية سِناًّ معيناً لكتابتها أو التجويد فيها؟ وبالتَّالي هل يتوقف الكاتبُ - عند سِنٍّ معينٍ - عن الكتابةِ ويتحول عنها إلى شيء آخر؟..» . ومن ثم فإنَّ

الاسْتهلالَ التَّسَاؤلِي من أهمِ الاسْتِهلالاتِ شَريطةَ أنْ يظلَّ الكاتبُ يجولُ ويطوفُ في أثناء المَقَالِ في الإجابةِ عنْ التَّساؤلاتِ التي بدأ بها اسْتِهْلالَه، وإذا حاد عن ذلك، فإنَّ المَقَالَ يفقد تماسُكَه. وهناك نماذجُ عديدةٌ للاستهلالاتِ التَّسَاؤليةِ، وغالباً ما يَكُونُ السُّؤالُ لإثَارةِ الانتباه، ولكنَّ الكاتبَ يظلُّ في بحْثِه عن الإجابةِ من أول المَقَالِ إلى آخِره، وفي النِّهاية يجدرُ به أنْ يَطرحَ سؤالاً آخر على جمهوره حتى يظلوا في تتابعٍ لمقالاتِه إذا كانتْ دوريةً، ولكي يُشَارِكُونَه في الوقتِ نفسِه في البحثِ عن الإجاباتِ فالكتاباتُ في الوقتِ الحَاضِرِ تقتَضي مشاركةَ المُتلقِّي للكاتبِ، ويصبحُ الاسْتهلالُ التَّسَاؤلِي عتبةً مِنْ عَتَبَاتِ النَّصِّ، والنَّصُّ هنا هو المَقَالُ». **رابعاً**: الاستهلال التَّناصي وهو ما يسْتَدعي نُصُوصاً أخرى للابتداءِ بها، كما في رواية «طوق الياسمين » لواسيني الأعرج و«نثار المحو» لجمال الغيطاني، وكذا في مُعظمِ الأعْمَالِ التي بها استهلالٌ يَتَنَاص مع نصوصٍ ماضيةٍ حتى في بدايةِ القَصَائدِ الشِّعريةِ، فنرى في بداية قصيدة «نَهْجِ البُرْدَةِ» لأحمد شَوقي تناصًّا لقصيدة «البردة» للإمام البوصيري، في ذكر البان والعلم، ومن المعروفِ أنَّها معارضة لتلك القصيدة. ومن نماذج المقالة التي بها تناصٌّ استهلالي أو استهلال تناصِّي، مقالة الدكتور فؤاد زكريا التي يقول في استهلالها: «منذ القرن التَّاسع عشر، أشار الفيلسوف الألماني الكبير إيمانويل كانتْ إلى سمة فريدة للعقل الإنساني، هي أنَّه يسعى إلى البحثِ عن إجاباتٍ لأسئلة يستحيلُ الإجابةُ عنها، ومع علمه بهذه الاستحالة، فإنَّه لا يكفُّ عن طرح تلك التَّساؤلات، فقد رأى أنَّ هذه السِّمة الفريدة هي التي تشكل قوام الفلسفة». **خامساً**: الاستهلال المقارن وهو الاستهلال الذي يبدؤه الكاتبُ أو حتى الشَّاعر بالمقارنَةِ بين موضوعه الذي سيتحدث فيه وبين موضوعٍ آخر مُرْتَبِط به من بعيد أو قريب، والمقارنةُ دائماً تستدعي الانتباه، وهذا نراه مثلاً عند الكاتب جلال العشري في عرضه لشخصية بيكيت وهو يقدِّمُ مسرحية الأيام السَّعيدة يقول: «بيكيت ويونسكو... هذان الكاتبان جاء كل منهما من نبع ليصبَّا في وادٍ، فاتفاقهما تلاقٍ بين عقليتين، واختلافهما تباعد بين مزاجين».

الأُسْلوبُ le style. Style

الأُسْـلُوبُ مـا يميِّـزُ كاتبـاً عـن كَاتِـبٍ؛ بمعنـى أنَّ لـكلِّ كاتـبٍ بصمـةً أسـلوبيةً تميـزه عـن الآخر، والأسْـلوبُ هـو حالـة الكاتـبِ الإبدَاعِيَّـةِ مـن كتاباته، أو الرَّسـام في رسـوماته، وربـما يكـون هـذا الأسـلوبُ مـا يعـرِّي الكاتـبَ نفسَـه، لأنَّ الآخـر يكتشـفه عـن طريـق الأسْـلوب، والـذي مـن خلالـه يقـوم بعمليـة «الكتابـة» لأنَّ هنـاك فرقـاً كبـيراً بـين فعـل الكتابـة وفعـل القـراءة؛ لذلـك فـإنَّ هنـاك علـماً كامـلاً يُسـمى بـ«علـم الأسـلوب» وهـو العلـم الـذي يخضـع لعلـم اللغـة أو يعتبر فرعـاً منـه؛ لأنَّـه في النهايـة يختـار التراكيـب اللغويـة التـي يتميـز بهـا الكاتـبُ نفسـه، فهـو عتبـةٌ ومدخـلٌ لأيِّ دراسـةٍ تمتطـي صَهْـوَةَ الأسْـلُوبِ، وعـلى سَـبيلِ المِثَـالِ حِـينَ نَذْكُـرُ فرانـز كافـكا، فإنَّنـا نذكُـرُ معـه أسـلوبَه في الكتابـة التَّشـاؤمية، ومـن المُمْكِـنِ أنْ نَدْخُـلَ إلى كتابـةِ فرانـز كافـكا مـنْ نَاحيـةِ الكِتَابَـةِ الغرَائبيَّـةِ والعَجَائبيـة والتَّشـاؤمية، ومـنْ الممكـنِ كذلـك أن يُـدرس أسـلوبُه مـن النَّاحِيـةِ النَّفْسِـيَّةِ، ولكـن يخضـع في النِّهايـةِ إلى علـمِ اللغـةِ، لأنَّنَـا سَـنَدْرِسُ الأسْـلُوبَ؛ ذلك أن هنـاك بالتأكيد مَـنْ جعلـه يَلجَـأ إلى مثـل ذلـك الأسْـلوب في حياتـه، وهـو بالفعـل مـا نعرفـه عـن فرانـز كافـكا الكاتـبِ التِّـشِيكِي المعـروف، صاحـب روايـة «التَّحـول». وتظهـر بجـلاء دراسـة الأسـلوب عنـد الشَّـاعر العبَّـاسي عـلي بـن الجهـم، فهـو شـاعر مجيـد تميـز أسـلوبُه بالتكـرار، سَـواءً أكان تكـرارَ كلمـةٍ أم فعـلٍ أم جملـةٍ أم حتـى تكـرارِ أسـلوب بعينـه، وهـو أسْـلوبُ الـشَّرط. وحـينَ نَنْـظرُ إلى أشـعار أبي نـواس، نعلـم جيـداً أنَّ أسْـلوبَه في الكتابـة فيـه مجـونٌ، فمـن المُمْكـنِ أن ندخـل إلى كتاباتـه وأشـعاره مـن هـذه النَّاحيـة وهنـاك دراسَـاتٌ في هـذا الشَّـأنِ، ولتكـن دراسـةٌ تُبنـى عـلى أسـاس اللغـةِ عنـد أبي نـواس وهنـاك العديـد مـن الدِّراسَـاتِ في هـذه الجزئيـة عنـده؛ حيـث يتـم اختيـار التَّراكيـبَ المُعَيَّـنةِ في شِـعْره، والتـي بهـا نـوعٌ مـن المجـونِ والخلاعـة، ويقـوم الباحـثُ بدراسـتها منطلقـاً مـن شـعرية علـم اللغـة الحديـثِ، وهنـاك بالتأكيـد ظواهـر مختلفـة في أسـلوب كل كاتـب عـلى حـدة «ولا شـك أن أكثـر ظواهـر الشِّـعْرِيَّةِ حداثـة هـي تحـولات التجربـة مـن الخصوصيـة والعمـوم إلى طابـع حضـاري؛ عـلى معنـى أنَّ الوعـي يتشـكَّلُ بفعـل مجموعـةٍ مـن الروافـدِ الثَّقافية

المتنوعة. ولا شَكَّ - أيضاً أنَّ أكثر المبدعين أصالة مَنْ كان تكوينه قائماً على كمٍّ غير قليل من رواسب الأجيال السابقة، أو من روافد التيارات المعاصرة»[1] ويصبح الأُسْلُوبُ في جميع تلك الحالات عتبةً من عتباتِ النَّصِّ عند كل كاتبٍ نعرف الطريق إليه من خلاله. وما يقال عن الأسلوب في الكتابة يقال أيضاً في الفنون كافة، مثل الرسم والنحت والتصوير وغيرها، كما الحال في الفن التشكيلي، حيث اعتمد الفنانون طرقاً مختلفة في التعبير عن فنهم، الأمر الذي جعل هناك أساليب مختلفة وفق كل مدرسة من مدارس الفن التشكيلي؛ ذلك أنَّ الفنَّ التشكيلي له مدارسه الخاصة؛ منها المدرسة الواقعية التي تعتمد على النقل المباشر من الواقع سواء في رسم الواقع كالأشجار أو رسم الأشخاص وهذا أسلوبها الخاص، وخرجت منها المدرسة الرمزية التي بدأت في استخدام الرمز في التعبير وأهم أعلامها سلر وشافان وغوستاف مورو، ورزيتي صاحب لوحة «بياتريس المقدسة» وهي رسمة زوجته حين ماتت. ثم جاءت المدرسة التعبيرية أو التأثيرية التي نشأت في ألمانيا ١٩١٠ من روادها هنري ما تيس وبيكاسو، ثم المدرسة التجريدية وأهم روادها الفنان رولشكو وبول كلي، ومن بعدها المدرسة الانطباعية التي تأسست في فرنسا ١٨٧٠ وكان الفنان مونيه أهم فنانيها ثم التكعيبية، ويعتبر فان جوخ أهم فنانيها، وأخيراً هناك مدرستان المدرسة السريالية، ومثلها الفنان سلفادور دالي وخوان ميرو، والمدرسة الوحشية التي تتميز بأسلوب خاص وهو استخدامها للألوان الصارخة، وكل مدرسة من هذه المدارس جميعها تختلف في أسلوبها عن الأخرى، وهو الأمر الذي يحتاج إلى دراسة مقارنة في الفن التشكيلي.

اسم المؤلِّف Le nom de l auteur. Name of the author

هل اسْمُ المؤلِّفِ يُعْتَبَرُ عتبةً من عَتَبَاتِ النُّصوص؟ نعم؛ لأنَّ اسْمَ المؤلف قد يجعل المتلقي يقرأ العمل، فهو يعرفه قبل ذلك، أو العكس يلتفت عنه ويبتعد عنه، ولا يقرأ له على اعتبار أنَّ اسْمَ المُؤَلِّفِ ليسَ مشهوراً، فشتَّان بين

(١) د. محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ص٥١.

اسْـمٍ مثـل نجيـب محفـوظ واسـم آخـر قـد يكـون في البـدء مـن الكتابـةِ الرِّوائيـة، حتـى إذا كان عـلى مسـتوى عـالٍ مـن الكتابـة، فبالتَّأكيـد لـنْ تَصِـلَ شـهرةُ هـذا المبتـدئ إلى مـا وصَلـتْ إليـه شُـهرةُ نجيـب محفـوظ الحاصـل عـلى جائـزة نوبـلٍ في الأدبِ العَـربي أو بهـاء طاهـر أو أي اسـم مـن الأسْـمَاءِ المَعْرُوفـة، ومـن هنـا فـإنَّ عَتَـبَةَ الاسـم لهـا دَورُهـا في قِـرَاءَةِ العمـل مـن تركـه، ذلـك أنَّ هـذا الاسـم يترتـب عليـه تعلـق شريحـة مـن القـرَّاءِ بكاتـبٍ مُعَـيَّنٍ، كـما كان الحـال في مُنتَصـفِ القـرن المـاضِي نحـو إحسـان عبـد القـدوس الكاتـب المـصري، صاحـب روايـة «النظـارة السـوداء» و«العـذراء والشـعر الأبيـض» و«لـن أعيـشَ في جلبـابِ أبي» و«الوسَـادة الخَاليـة» والـذي يُعتـبر كاتبـاً للعشـقِ والغـرام، حَيـثُ تحَـوَّلَ بالحُـبِّ مـن العُذْرِيَّـةِ إلى المَاديَّـةِ فعشـق كتابتَـه الكثـيرون، وخاصـةً مِـنْ الفَتَيـاتِ، وقـد كتـبَ أكْثَـرَ مـن خَمْسِـمائة قصـةٍ، أي أنَّ اسْـمَه بـاتَ معروفـاً، كـما هـو الحـالُ أيضـاً في الغَـرْبِ، فـإنَّ الغربيـين في أوروبـا وغيرهـا يعتـزون كثـيراً بشـعرائهم وكتابهـم الكبـار، مثـل كورني وراسـين وتيوفيـل جوتييـه في فرنسـا، وتوليسـتوي الـروسي، ووليـام شكسـبير، وغيرهـم فهـم كثـر، ونلاحـظ أنَّ أي كتـابٍ يصـدرُ عـن هـؤلاء العمالقـة أو عـن أعمالهـم تجـد جموعـاً مـن القـراء تسـارعُ لاقتنائـه، وقـد تصـل الطبعـة إلى أكثـر مـن مائـة ألـف نسـخة مـن المؤلَّـف كـما هـو الحَـالُ عنـدَ غبريـال غارسـيا ماركيـز في أمريـكا اللاتينيـة، ومـا يُقـال عـن الكاتـب يُقـال أيضـاً عـن الفنـان والرسـام والنحـات، فحـين يُذكـر اسـم محمـود مختـار يذكـر معـه تمثـال نهضـة مـصر، وحـين يذكـر هوكوسـاي اليابـاني تذكـر معـه لوحـة «الموجـة العاتيـة» وحـين نسـمع عبـارة سـيمفونية مبـاشرة الآذان تذهـب إلى بيتهوفـن رغـم أن مـوزار لـه سـيمفونيات عظيمـة وغـيره. أي أن اسـم المؤلـف عتبـة نصيـة مهمـة.

[انظر: من تأثر بهم المؤلف - كلمة العالم - كلمة المترجم - كلمة المعرب]

الإشَارةُ النَّصِّـيَّة Signe textuels. Textual singn

الإشـاراتُ النَّصِّـيَّة هـي تلـك التـي تجعـل هنـاك رابطـاً حقيقيًّا بـين شَـخْصِيَّاتِ العَمَـلِ الرِّوائـي والفَضَـاءِ المُنتـشر عـبر ربـوع الرِّوايـة، وبالتَّـالي هـي نَاتِجَـةٌ عـن

علاقةِ الفَضَاءِ بالشَّخْصِيَّاتِ، بعد أنْ أصْبَحَتْ هناك سلطةٌ لذلك الفضاء على الإشارة النَّصِّيَّة التي تربط بين النَّصِّ بفضائه وبين شخصياته، لذلك «فإن علاقة الشَّخصيات بمحيطها من الموضوعات المهمة في تحليل الرِّواية. التَّشخيصُ عبر الفضَاءِ من أهم ما يميز البناء الروائي»[1]. والفضاء الرِّوائي عنصرٌ من عناصر البناء في العمل الأدبي؛ لأنه يحوي بداخله أماكن متعددة. وقد حظي الفضاءُ في الرِّواية العربية والغربية بدراسات متعددة؛ بحكم أنه صاحب الحظ الأوفر في السرد الوصفي لها، وبكونه هويةً من هويات النَّصِّ الأدبي المرتبط بالزمن السَّردي المروي؛ ذلك أن الفضاء له خصوصياته بالواقع الاجتماعي والثَّقافي، فلا يوجد أي كائن على ظهر البسيطة إلا وله ارتباط بالمكان. والإنسان كائن من الكائنات الحية المحبة للمكان بحكم أنه إنسان، وله سيكولوجية معيشية مرتبطة بالواقع الذي يحياه، فهو أول ما يبحث عنه الإنسان وآخر ما يتبقى منه؛ حيث يرحل البَشَرُ ويبقى الحَجَرُ شاهداً على ما سبق»[2]. وتصبح هناك علاقة بين الشَّخصية والمكان. والإشَاراتُ النَّصِّية في العمل هي ما تقوم بهذا الفعل، أي ما تقوم به الشَّخصية في المكان. إن تقوقع الشَّخصيَّة داخل المكان وارتباطها الشديد به، يجعل من الأهمية بمكان أنْ تكونَ هي المالكةُ للفَضَاءِ، وهو ما رأيناه عندَ نجيب محفوظ وتبعه في ذلك تلميذه الرِّوائي جَمَالُ الغَيطاني، وهو ما يُسمى بالعشق المكاني أو عبقرية المكان، ارتباط الذَّات بما أحبته، وفي هذه الحالة يصبحُ المَكَانُ هو الملهم للفنَّانِ، وقد يَعيشُ الفنانُ في حالةٍ من الازدواجية المكانية بين المكانِ المحبوبِ للشَّخْصِيَّةِ كمكانِ العَمَلِ أو بيت الحبيبة، ولا نَنْسَى البُكَاءَ على الأطلالِ عندَ شُعرائنا العظام، ومنْ ثَمَّ يَصْبَحُ المكانُ ذا فِكْرٍ وإثارةٍ للذِّكرى عند المُتَلقِّي. وبين المكانِ المعادي له أو العدو له كالسِّجْنِ مثلاً، والذي قد يتعرض له في وقتٍ من الأوقاتِ، وفي هذه الحالة يُصْبحُ المكانُ عدواً له. يحاول قدر

---

(1) د. محمد العبد، البحث عن المغزى، تجارب في قراءة النص، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠١٢ القاهرة، ص ٦٨.

(2) د. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، الطبعة الأولى، دار العين، القاهرة ٢٠١٠ ص ٣٧.

الإمـكان ألاّ يتصـارع معـه أو ينجـذب نحـوه، وبالتـالي يصبـح هنـاك نوعـان مـن المـكان بشـكل عـام، أحدهمـا تقبلـه الشَّـخصية وهـو الجـاذب، والثـاني لا تقبلـه الشَّـخصية وهـو الطـارد»[1]. ومـن هنـا فـإنَّ الشَّـخْصِيَّةَ التـي تتأثـر بالمـكانِ هـي الباقيـةُ والمتفاعلـةُ معـه، بمعنـى أنَّ العَلاقَـة النَّصِّـيَّة بـين الشَّـخصيَّة والمـكانِ هـي علاقـةٌ تبادليـةٌ، سـواءً أكانَ هـذا المـكانُ إيجابيـاً أم سـلبيًّا وتصبـح الإشـاراتُ التـي بينهـما أو التأثـير بينهـما هـو مـن النُّصـوصِ المُوَازِيَـةِ أو مـن عَتَبَـاتِ النُّصـوصِ.

الإعلانُ عنْ العملِ L'annonce de l'oeuvre. Announcing the work

كلُّ مـا يُكْتَـبُ في البـدءِ عـن العَمَـلِ في الصَّحافـة أو مـن خـلال دور النـشر، مـا هـو إلا إعـلانٌ عـن وجـودِ مولـودٍ جديـدٍ في الأدبِ كان أم في الفَــنِّ. وعـن الكتـابِ فـإنَّ مـا نلاحظـه أنَّ الصُّحُـفَ القوميَّـةَ المرتبطـةَ بالدَّولـة تُعلـن عـن الكتـبِ التـي خَرَجَـتْ مـن دور النَّـشر الحكوميـة فقـط، إلا إذا كان الإعـلانُ مدفـوعَ الأَجْــرِ، وهـذا يُثـير السُّـخْطَ عنـد الكثيريـن مـن الكتَّـابِ والأدبَـاءِ والفنَّانـين، وذلـك يعـود إلى سـببين **الأول**: نجـد دور النَّـشر الحكوميـة تؤخِّـرُ طباعـةَ المؤلَّفـات؛ نظـراً لوجـودِ عـددٍ كبـيرٍ لديهـا منهـا. **الثَّـاني**: نجـد أنَّ تلـك الصُّحـفَ لا ترحـم هـؤلاء الكتَّـاب، حيـث لم تُعلـن عـن أعمالهـم، لأنَّهـم طبعـوا أعمالَهـم في دورِ نـشرٍ خاصـة ليسَـتْ حكوميـةً، ومـا يُمكـن أنْ يقـالُ في الوقـتِ الحـاضِرِ: إنَّ وسـائلَ التَّواصُـلِ الاجتماعـي يـسَّرتْ الأمـرَ قليـلاً وليـس كليـاً، فعـبْر تلـك الصفَحـاتِ يقـوم الكاتـبُ نفسُـه بكتابـة نُبـذة عـن المؤلَّـف الخـاص بـه، ثـم يُعلـن عنـه عـبر صفحتـه الشَّـخْصِيَّة، ومـا نلاحظـه أيضـاً أنَّ هنـاك نسـبةً كبـيرةً مـن الشَّـباب عـلى مواقـع التَّواصـل الاجتماعـي تُشـاهد تلـك الإعلانـاتِ، بـل إنَّ البَعْـضَ منهـم حِـينَ يَـرى إعلانـاً عَــنْ كتـابٍ بعينـه يهتـمُّ بـه ويسـارع إلى شِرائـه من الـدَّار التـي طبعتـه. نأخذ أمثلـةً عـن إعلانـاتِ الكُتـبِ المُخْتَـصرةِ، كـما نـراه في مجلـة «العـربي» الكويتيـة، نجـد رَسْـمةً الكتـابِ أو غلافَـه ومعـه تعريـفٌ بالكتـابِ في حـدود سَـطْرين أو ثلاثـة مثـلاً نجـد في العـدد رقـم ٧٠٨ للعـام ٢٠١٧ كتـاب «الدولـة الفاطميـة... مـا لهـا

(١) د. عزوز علي إسماعيل، المرجع السابق ص ٤٥.

وما عليها «للكاتبِ ألفريد وجيه، دار نبتة القاهرة ٢٠١٧، والتعريف بالكتاب كالآتي «يتناول كتاب الدولة الفاطمية..ما لها وما عليها»تاريخ نشوء الدَّولة العبيدية التي امتدتْ في شَمَالِ إفريقيا ومصر، وبعض مناطق بلاد الشَّام والجزيرة العربية». وكتاب «حركة التَّرْجَمَةِ الأدَبِيَّة» للمؤلِّفِ الدُّكتور خيري دومة، طباعة المركز القومي للتَّرجَمَةِ بالقاهِرة. والتعريف بالكتاب كالآتي»يقدم الكتابُ دراسةً في التَّرجَمة وتاريخِها ومكانِها في الثَّقافة العَرَبيَّةِ، وما رسمته الدكتورة لطيفةُ الزياتِ من أساسٍ تاريخيٍّ واجتماعيٍّ وثقافيٍّ لتطور حركة التَّرجمة، ومعها حركةُ الأدبِ والثَّقافَةِ العَرَبيَّةِ الحَدِيثَة». وكتاب آخر تُعلن عنه مجلة العربي الكويتية في العدد نفسِه تحت عنوان «أزمارينو»، والجنس رواية للمؤلِّف عبد القادر مسلَّم عن دار مدارك- أبوظبي ٢٠١٧جاء في الإعلان بعضاً مما كُتِبَ في المَتْنِ: «أنا أكره النِّهاياتِ، فكتبي لا أنْهي قراءتَها، وحتى الطُّرق لا أصِلُ إلى آخرها، وكأنَّ في نهاية الأشياءِ موتٌ خيالي.. ليتَ الأمورَ لا تَنتهي، وتكون عفويةً على سجيتها، كطير في عشه، كمطر هتان نديّ، كرضيع يتدرجُ للوقوفِ على رجليه، وكوطنٍ لا يُغَادرُ دائرةَ الحُلْمِ والمأمول»[1]. وما يلاحظ هنا على هذه الإعلانات أنَّ جميعها لأعمال قد تم طباعتُها في العام نفسه ٢٠١٧، وهو أمرٌ جديرٌ بالاحترم، أي أنَّ الأعمال الحديثة تقوم المجلةُ بالإعلانِ عنها؛ ليقوم القارئ والمتلقي المتابعان للإصداراتِ الجَديدة بقراءةِ الإعلانِ، لعلَّ فيه ما يَرُوقُ لهما أو أنَّ المَوْضُوعَ الذي كانا يبحثان عنه قد وجداه في تلك الإصداراتِ. وهنا يأتِي دورُ الإعلانِ باعتباره عتبةً نَصِّيَّةً عن العملِ ذاته. وقد نرى إعلاناتٍ عن كُتبٍ من خلال وضع صورةِ الغلافِ الأول للكتاب فقط، وهنا قد يوقع القَارئ في حيرة إذا لم يوضع جنسُ العمل، ونقرأ عناوين بها جنس العمل في مجلة «الشَّارقة الثَّقافية» نحو «من ذنوب العمر» شعر أشرف جمعة. وكتاب «ثريات اللون- سماء معتمة، دراسَة في الفن التشكيلي العربي» للدكتور غازي النُّعيمِ»[2] وكل هذه المَطْبُوعاَتِ صادرةٌ عن

(١) مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، العدد ٧٠٨ نوفمبر ٢٠١٧ ص ١٩٣.
(٢) مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع فبراير ٢٠١٧.

دائـرة الثَّـقافة والإعـلام بدولـة الإمـارات، هـذا الأمـرُ نجلُّـه ونقـدِّره بـأنْ تَقُـومَ المَجَـلاتُ الكُـبْرَى بدورهـا بالإعـلان عـن تلـك الأعـمالِ الصَّـادِرَةِ عـن دور نـشر خَاصـة بالبـلادِ نَفْسِـها، أو كـما رأينـا في مجلـة العـربي، وفي جميـع الأحـوال نجـد أنَّ الإعـلانَ عـن العمـلِ عتبـةٌ نَصِّـيَّةٌ مُهِمَّـةٌ مـن عَتبَـاتِ النُّصُـوصِ ومِـنْ النُّصُـوصِ المُوَازيـةِ الخَارِجِيَّـة.

[انظر لوازم النص - النص الموازي الخارجي]

الإقحَامُ Insertion. Insertion

الإقحـامُ في النُّصُـوصِ هـو إدخـالُ شَيءٍ فيهـا دونَ رَوِيـةٍ أي دون تفكـيرٍ جيـدٍ لمـا سَـيَكُونُ عليـه الحـالُ بعـد وجـود هـذا الـشَّيءِ في العَمَـلِ الأدَبي، وهـو اسْـتِعْجَالٌ مـن الكاتـبِ في إقحـامِ العَمَـلِ، ببيـت شِـعْرٍ أو رأي لم يتمهـل في إدخالـه، ممـا يُعَـدُّ توريطـاً للنـصِّ وصاحبـه، وهـو مـا نـراه في روايـة «بهـار» للكاتـب عامـر حميـو؛ حيـثُ أخضـعَ الكاتـبُ نَصَّـه إلى مواقـفَ مسـبقة لا علاقـة لهـا بالمُنَـاخِ الرِّوائـي مثـل زج «السَّـيدة» بوصفهـا مشرفـةً عـلى مذابـح سـبايكر بينـما يعـرف الجميـع أنَّهـا مقيمـةٌ بعـمَّان وأنَّ لقاءاتِهـا الإعلاميـةَ مَحْـدُودةٌ جـداً، كـي لا تسـبب حرجـاً للدَّولـةِ المُضِيفَـةِ. كـما أنَّ الإشَـارةَ إلى انكسـار الجيـش العراقـي السَّـابقِ وخروجَـه مـن الكويـتِ ليـس لـه مـا يُـبَرِّرُه في الروايـة، لأنَّ فضاءهـا يتمحـور في هزيمـة الجَيـشِ العراقـي في المُوصِـلِ، ثـم تبعهـا انسـحابُ القطعـاتُ الكرديـة مـن سـنجار الأمـر الـذي أفـضى إلى ارتـكاب هـذه الجرائـم الشَّـنعاء بحـق المكـون الإيزيـدي، هـذه المعلومـات المسـتهلكة يوميـاً عـلى شاشـات التلفـزة لا تخـدم الروايـة، لأنهـا معروفـة سـلفاً ولا تنطـوي عـلى شيء جديـد يفاجـئ القـارئ ويدهشـه»[1]. والإقحـام أصبح مـن هـذه الطريقـة عتبـة يمكـن معرفـة سـلبيات العمـل منهـا ونسـتطيع أن ننقـده بـما حملـه مـن عـدد ليـس بالقليـل مـن الإقحامـاتِ التـي ليـس لهـا مـبررٌ، فالكاتـبُ

---

(١) عدنان حسن أحمد، الحوار المتمدن في تاريخ ٢٦/ ٥/ ٢٠١٧.

-http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid- 560029&r- 0&cid- 0&u- &i- 0&q

الـذي يفعـلُ ذلـك قـد يكـونُ عـلى غـير درايـةٍ تامـةٍ بالْمُنتَـجِ الرِّوائِـي، وهنـا نقـول لا بـدَّ عـلى الكتَّـابِ أنْ يقـرءُوا كثـيراً قبـل الولـوجِ في عـالم الكتابـةِ؛ لأن الكتابـةَ لـن تتأتـى بشـكلٍ صحيـحٍ ومَضبـوطٍ إلَّا بعـد القِـرَاءَةِ.

وأيضـاً في روايـة «الحَنِـينُ إلى الْمُسْـتَقْبَلِ» لعـادل سـالم؛ حيـثُ يَسْـتَخْدِمُ الكاتـبُ اللغـةَ الْمَحْكِيَّـة أحيانـاً لإدارة الحـوار، وهـذا يجعـل الحـوارَ أقـربَ إلى الحقيقـةِ، وأقـربَ إلى نفـسِ القـارئ وفهمـه، لكنَّـه لا يُجيـدُ هـذا الفـنّ أحيانـاً؛ فنـراه يمـزج العاميـة بالفصحـى، فيجعـل أشرف القـادم مـن مـصر يتحـدث بلهجـة شـاميّة عندمـا يقـول: تيَّسَـتْ وتَزَوَجَـتْ. فكلمـة (تيّسـت لا وجـود لهـا في لهجـة مـصر، وتزوجـت هـي فصحـى!) وبالمقابـل نجـده أحيانـا يسـتعمل بعـض الكلـمات العاميّـة في السرد أيضـا، فيقـول في صفحـة ٦٥ (فتحـتَ لـه علبـة سـجاير وأخـذت سـيجارة وقدمـت لـه واحـدة، وبعـد أن ولّعتهـا قلـت لـه:). ويسـتخدم أيضـاً الكثـير مـن الكلـماتِ الإنجليزيـةِ، في الحـوارِ دون أن يكـون هنـاك داعٍ لذلـك. ويَصـم روايتـه بالكثـيرِ مـن الكلـماتِ البذيئـةِ التـي يسـتخدمها العامّـة في أمريـكا. لا أرى أنّ هـذا الإقحـام خـدم الرِّوايـة أو أضـاف إليهـا شـيئاً. تصـف الرِّوايـة الحيـاةَ في السِّـجنِ بشـكل دقيـق، لكـنّ الكاتـبَ ركّـزَ عـلى عمـل نعيـم قطّينـة في المطبـخ وتهريبـه الخـضروات والطعـام إلى باقـي السـجناء، وأتسـاءل: مـا الرِّسـالة التـي أرادَ الكاتـبُ أن يوصلهـا مـن خـلال هـذه الأحـداث، التـي كرّرهـا مـرّة بعـد مـرّة، ألم يكـنْ يكفـي أن يشـير إليهـا بشـكل عابـر، وينشـغل بحنـين نعيـم إلى الحريّـة وإلى المسـتقبل»[١].

الألمُ the pain. La mal

الألمُ عتبـةٌ نَصِّـيَّةٌ بـلا شَـكٍّ، فهـو البَاعِـثُ عـلى الكتابـةِ، لأنَّنَـا نتـألمُ ونَتَأثَّـرُ فنكتُـبُ. والتَّأثـرُ قـد يكـون بسـببِ الألمِ، وعليـه يصبـحُ الألمُ الدَّاعـيَ إلى الكتابةِ، وفي

١ نزهة الرملاوي، إلى أي مستقبل يحن علي سالم، ديوان العرب، ٢٧ مايو ٢٠١٧.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article46979

الوقت نفسِه عَتَبةٌ نّصِّيَّةً مُهمَةً، تستدعي أموراً كثيرةً، وهو ما يعتبر «ميتانص»، أي إنَّه النَّصُّ الميِّتُ، الذي يَسْبِقُ النَّصَّ الحيَّ أو هو السَّبَبُ في النَّصِّ الحي.

وإذا كان الألمُ داعياً للكتابةِ، فهو بالأحْرَى داعياً للقراءةِ، وهو ما يجعل القارئ يَبْحَثُ عن الكتَّابِ وكتاباتِهم ليتعرفَ آلامَهم، كما فعلتُ في كتابي «الألمُ في الرِّوايةِ العَرَبيَّةِ»، والذي ضمنته أربعين روايةً، تألَّمَ أصحابُها. والشَّاهدُ بأنني قد قَرَأتُ هذه الأعْمَالَ من أجلِ البَحْثِ في طبيعةِ تِلْكَ الآلام التي تألَّموا بها، وهل كان لها وقعٌ اجتماعِيٌّ ونفْسِيٌّ على المحيطين بالشَّخْصِ الذي يَتَألمُ أم لا؟ ولماذا دَوَّنَ أولئك المبدعون آلامهم في روايات، وكان من الممكن ألا يعرف عنهم أحدٌ شيئاً؟ وفي الإجابةِ نقول: إنَّ هذا دورُ الكاتبِ الحقيقي، حين ينقل لنا تجاربَه حتى لو كانتْ تجارباً خاصَّةً به، فهو يعلِّمُنَا كيفَ نَبْكِي، وكيفَ نَضْحَكُ، وكيفَ نُوَاجِهُ الحَيَاةَ بكلِّ جرأة، كما فَعَلَتْ الكاتبةُ الكبيرةُ نِعْمَاتُ البِحِيري يَرْحَمُها الله، في روايتها «يومِيَّاتُ امرأةٍ مُشِعَّةٍ» وكما فعلتْ الدكتورة رضوى عاشور في «أثقل من رضوى»، وكما فَعَلَ الكثيرون في الأدبِ العَرَبِي، والأدَبِ الغَرْبي، وما حياةُ عميدِ الأدبِ العَرَبِي إلا دَلِيلٌ على ذَلِكَ، حين خطَّ لنا سِلْسِلَةَ آلامه عبْرَ «الأيام»، تلك الأيامُ التي سطَّرَتْ وبحقٍّ تاريخاً من المعاناة، حيث عبَّرت عن رحلته من القرية إلى المدينة وعبر التَّعليمِ الأزهري، وكيف كانتْ هذه الرِّحْلَةُ بكلِّ ما فيها معبِّرةً عن حالة فريدة عاشها طه حُسَين، فما كان منه إلا أنْ تَحَدَّى نفْسَه وسَابَقَ الزَّمَنَ، كي يَصِلَ إلى هدفهِ من أن يَدْرُسَ الأدبَ العَرَبِي، ويصبح أستاذاً في الجَامِعَةِ، ويسافر إلى فرنسا ليَدْرُسَ هُنَاكَ الآدابَ الأخرى، ولم تكن حياتُه في مصر أو في فرنسا نزهةً يرتع فيها كيفما شَاءَ، بل كانتْ مليئةً بالأشْوَاكِ، ولكنَّه استطاع وبعزيمةٍ من حديدٍ أن يتخطى تلكَ الأشْوَاكَ، ويعبِّرُ ويبدع لنا الكثيرَ والكثيرَ، فكانتْ دراساتُه عن الأدبِ العَرَبِي والغَرْبِي وغيرهما شاهدة على عبقرية هذا الرَّجُلِ، ومن هنا نقولُ إنَّ الألمَ كانَ طريقاً وعَتَبَةً للإبداع، بل إنَّ الألمَ كان عتبةً على اللجوءِ إلى الكتابَةِ حِينَ سَطَّرَ آلامَه في كتابِه «الأيام». ونأخذ مثالاً واحداً شَعُرَ فيه طه حُسَين بألمِه، ولم يجِدْ إلا الصَّبْرَ طَرِيقاً للوصُولِ، وهو رسُوبُه في امتحانِ العالميةِ، وكان ذَلِكَ نتيجةَ لِسَانِه ونقده الدَّائمِ لَمشَايخِ الأزْهَرِ، وقد أقرَّ نفسُه

بذلـكَ، يقـول: «فاسـتعدَّ الفتـى، وأحْسَـنَ الاسـتعدادَ وحفـظ فأحْسَـن الحفـظَ، حتـى إذا لم يبـقَ بينـه وبـين شُـهودِ الامتحـانِ إلا سـوادَ الليـلِ، أقبـل عليـه شـيخه المرصفـي - رحمـه الله - فأنبـأه هـذا النبـأ العجيـب الـذي لم يحملـه إليـه في ضـوء النهـار، إنـما حملـه إليـه في ظلمـة الليـل، بعـد أنْ صَلَّيـتُ العِشَـاءَ، قـال الشَّـيخُ: إذا أصبحـتَ يـا بنـي فاسـتقل مـن الامتحـانِ ولا تحضره مـن عامِـك هـذا، فـإنَّ القـومَ يأتمـرونَ بـك ليسـقطوك»[1]. يسـتعجب طـه حسـين هـذا الأمـر الـذي أخـبره بـه شـيخه المحبـب إليـه، وهـو مـن ضمـن لجنـة الامتحـان التـي سـيحضر أمامهـا طـه حسـين، والتـي كان يرأسـها الشَّـيخُ دُسُـوقِي العـرَبي، حيـث كان الأمـرُ مـن الشَّـيخِ الأكـبرِ بإسـقاطه في الامتحـان مهـما تكـن الظـروف»[2]. هـذا جـزءٌ مـنْ آلام عديـدةٍ عاشَـها طـه حُسَـين مَـع امتحاناتـه في الأزهـر الشَّريـف، وقـد تركـتْ أثـراً كبـيراً في حياتِـه ويـدلُّ تدوينُـه لهـا في «الأيـام» عـلى أنّهـا مـا زالـتْ عالِقـةً في رأسِـه ولم تمْحُهـا الذَّاكِـرَةُ أي أنَّ هـذا الموقـفَ المـؤلِمَ كانَ عَتَبَـةً للكتابـةِ وهـذا مـا نريـد التأكيـد عليـه بـأنَّ الألمَ طَرِيـقٌ حتمـيٌّ للعَمَلِيَّـةِ الكتابيـةِ والقِرَائِيَّـة. ونأخـذُ مثـالاً آخـر عـنْ الألَمِ عنـدَ الدُّكتُـورَةِ رضْـوى عاشُـور، حـين أصِيبَـتْ بـورمٍ في الـرَّأسِ، كانَ داعيـاً

(١) د. طه حسين الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢ص ٢٢٨.

(٢) د. عـزوز عـلي إسـماعيل، الألم في الرِّوايـة العربيـة، دار غـراب للنـشر والتوزيـع، القاهـرة ٢٠١٧ص ٢١. وفي هـذا الكتـاب جمعـتُ مـا يقـارب الأربعـين روايـة عـبَّرت جميعهـا عـن الآلام التـي انتابـت أصحابهـا أو أن عـبر المؤلفـون فيهـا عـن آلام الآخريـن، ومـن هـذه الرِّوايـات عـلى سـبيل المثـال لا الحـصر «القلـب البديـل» لمحمـود جاسـم النجـار، و«يوميـات امرأة مشـعة» للكاتبـة نعـمات البحيري، و«البرتقالـة والعقـارب» للدكتـور طلعـت شـاهين، و«أثقـل مـن رضـوى» للدكتـورة رضوى عاشـور، و«تلـك العتمـة الباهـرة» للطاهـر بـن جلـون، و«كتـاب الألم» لجـمال الغيطـاني الـذي حـوى «الخطـوط الفاصلـة» و«يوميـات القلـب المفتـوح» و«أيـام الحـصر»، و«عـين الشـمس» لابتسـام إبراهيـم و«عقـل سـيئ السـمعة» للدكتـورة زينـب حفنـي، و«الـبرزخ» لسـمير سـاسي، و«بيـاض سـاخن» للدكتـورة سـهير المصادفـة، و«الأرض» لعبدالرحمـن الشرقـاوي، و«ياصاحبـي السِّـجن» لأيمـن العتـوم وكذلـك «ذائقـة المـوت» للكاتـب نفسـه، و«السَّـفينة» لجـبرا إبراهيـم جـبرا، و«تلـك الرائحـة» لصنـع الله إبراهيـم، و«شرق المتوسـط»، و«الآن.. هنـا أو شرق المتوسـط مـرة أخـرى، ورجـال في الشـمس» و«مـا تبقـى لكـم» لغسـان كنفـاني، و«البوابـة السـوداء» لأحمـد رائـف، و«وزارة الأحـلام» محمـد الأصفـر، و«اليقطينـة» محمـد سـعد العـودي، و«الحـرب في بـر مـصر» و«وجـع البعـاد» ليوسـف القعيـد...

كـي تُمسـك بالقلـمِ وتَكْتُـبَ هـذه الرِّوَايَـةِ عـنْ ذَلِـكَ الألَمِ تقـول: «فَحَـصَ الدكتـور أسَـامة سُـليمان رَأسِي، وطلـبَ أنْ أذهـبَ لعمـلِ صُـورَةٍ للـرَّأسِ بالرَّنـين المغناطِيـسي فـوراً. غادرنـا عيادتَـه وذهبنَـا إلى المَعْمَـلِ. عدنـا إليـه بالنَّتَائِـجِ مسـاءَ اليـوم التَّـالي. تطلـع إلى الصّـورِ وقـال بحسـم إنَّ الأمـرَ هـذه المـرَّةَ يَخْتِلِـفُ، وإنَّ علينـا أنْ نقـومَ « بُتروكـت بايوبـسي» أي جرَاحَـةٌ صَغِـيرَةٌ لأخـذ عينـةٍ مـن الـورمِ للتَّحَقُّـقِ مـن طبيعتـه، قبـل الـشّروعِ في استئصاله»[1]. وهـذه الفقـرةُ مـن روايـة رضـوى عاشـور تؤكِّـدُ وجـودَ ذلـك الألمِ، الـذي آلمهـا كثـيراً وسـبَّبَ آلامـاً لأسرتِهـا الصَّغـيرة، الأمـرُ الـذي جعلهـا تسـافرُ خـارجَ البـلادِ كـي تتعالـجَ منـه، وبعـد أنْ سـافرت كانـتْ المَتَاعِـبُ قـد تكاثـرتْ عليهـا، فلـم ترحَمْهَـا البيروقراطيـةُ، والنظـام الحكومـي بسـببِ المَشَـاكلِ التـي حدثـت مـع الجامعـة، التـي كانـتْ تعمـلُ بهـا بسـبب أوراق الإجـازة الخَاصَّـة بالعِـلاج، وكيـفَ أنَّهـم كانـوا رافضـين أنْ تأخـذ إجـازةً للعـلاجِ، وفي الوقـت نفسِـه أصرَّتْ عـلى الذِّهَـابِ للعِـلاجِ. ولكـنَّ الأمـرَ هنـا يتوقـفُ عـلى شـيئين أنَّ الدكتـورة رضـوى عاشـور لديهـا أمـوالٌ تسـتطيع أنْ تُسَـافرَ إلى الخـارج لتتعالـج عـلى العكـسِ مـن كاتبـةٍ كبـيرةٍ معروفـةٍ في مـصرَ، هـي نِعْـمَاتُ البحـيري، التـي تألَمَـتْ هـي الأخـرى بسَـبَبِ السَّرطَـانِ الـذي لازمهـا، وأجريـتْ لهـا عمليـةٌ في مـصر، وقامـتْ بتدويـنِ ذلـك كتابـةً في روايـة عظيمـة هـي «يوميـات امرأة مشـعة». أمـا الـشَّيءُ الآخـر فهـو الحَالَـةُ الإبداعيـة عنـد الاثنـين، فـكلٌّ منهـما كَتَبـتْ روايـةً معـبِّرة عـن هذيـن الألمـين اللذيـن أصيبتـا بـه، أي أنَّ الكتابـةَ كانـتْ طريقـاً وعَتَـبَةً للتَّعْبِـيرِ عـمَّا حـدثَ لهـما. وفضـلاً عـن ذلـك فإنَّنِـي قـد انتهيـتُ في كتـابي «الألم في الرِّوايـة العربيـة»، بعـددٍ مـن النتائـج منهـا أنَّ الفقـرَ والقهرَ والعوزَ أسـبابٌ مؤكِّـدةٌ عـلى الألمِ؛ ذلـك أنَّ الـذي يسـتطيعُ السَّـفر إلى الخـارج، ويعالـج هنـاك بأموالـه ينجو بنفسـه مـن المـوتِ المحقـق، وهـو الأمـرُ الـذي حـدثَ مـع محمـود جاسـم النَّجَّـار، حـين أجـرى عمليـة زرع «القلـب البديـل» خـارج العـراق، فقـد كان يعيـشُ فى هولنـدا ووجـد رعايـة صحيـة قلـما توجـد فى عالمنـا العـربي، إلا عنـد عليـة القـوم ومستشـفياتهم الخاصَّـة، وهـو مـا عـبَّر عنـه صراحـة فى روايـة «القلـب البديـل»،

---

(١) د. رضوى عاشور «أثقل من رضوى» دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣ص ٢٤.

وهـو الأمـر نفسـه الـذى نجـده عنـد الدكتـور طلعـت شـاهين فى روايتـه «البرتقالـة والعقـارب»، فقـد تـألم كثيراً مما عانـاه فى رأسـه، ولم تسـتطع المستشـفياتُ المصريـة أنْ تُشَـخِّصَ لـه ذلـك الـورمَ القابـع بجـوار المُـخِّ، عـلى الرَّغْـم أنَّ الأعْـمَارَ بيـد الله، ولكـنَّ هنـاك أسْـبَاباً نأخـذُ بهـا للعـلاجِ والشِّـفاءِ «فـإنَّ الـذي خلـق الـداءَ خلـقَ لـه الـدواءَ»، وكان لتقـدم الغَـرْبِ علينـا فى هـذه الأوقـاتِ السَّـببُ فى نجـاةِ طلعـت شـاهين وأمثالـه مـن مـوتٍ مُحَقَّـقٍ. ولكـنْ إذا نظرنـا إلى نعـمات البحـيرى التـي أصيبـت بالسَّرطـانِ، فإنَّهـا لم تسـتطع المقاومـةَ، وزادَ ألمهـا، إلى أنْ ماتـتْ في بلدِهـا مـصر، بسـبب ذلـك المرضِ والأمـراضِ الأخـرى، التـي حلَّـت بهـا، وقـسْ عـلى ذلـك شَـخْصِيَّاتٍ أخـرى كثـيرةٍ، لم تسـتطع التَّعبـير عـن آلامهـا بالكتابـةِ، بـل هنـاك الآلاف ممـن يلتزمـون الصَّمْـتَ. والصَّمْـتُ في هـذه الحَالـة أبلـغُ مـن الكتابـةِ أو البـوحِ بالمكنـونِ تجَـاه آلامِهـم[1]. مـنْ هُنَـا لا بُـدَّ أنْ نَعِـي أنَّ الألَمَ كانَ مَصْـدَراً للتَّعبـير وعتبـةً مـن عَتَـبَاتِ النَّـصِّ الخَارِجِيَّةِ.

وفي الشِّـعر العـربي نجـد الألم موجـوداً في حـالات العشـق والغرام، ومـا الوقوفُ عـلى الأطـلالِ إلا دليـلٌ عـلى ذلـك؛ فحـين يتـألم الشَّـاعرُ يقـفُ عـلى الأطـلال؛ ليرثـي حالـه وآلام الوجـد، وكيـف أنَّ القبيلـةَ تمنَعـه مـن رؤيـة المحبوبـة، وأيضـاً نـرى الألمَ في شِـعْرِ الرِّثَـاء الـذي سبقه فقـدٌ أو مـوتٌ، كـما الحَـالُ عنـد تمـاضر بنـت عمـرو السـلمية المعروفـة بالخنسـاء في رثائهـا لأخويهـا صخـر ومعاويـة، أي أنَّ ألمَ الفقـدِ خلّـفَ لنـا شـعراً معـبِّراً، بمعنـى أنَّ هـذا الفقـدَ أو ذلـك الألمَ كان سَـبَباً في كتابـةِ هـذه الأبيـاتِ، وعَتَـبَةً نَصِّـيَّةً عليهـا، ولنـا في الخَنْسَـاءِ الأسْـوَةُ في معرفة ذلك الألمِ القابـع بداخـل النفـسِ، تقـول في فقـد أخيهـا معاويـة:

ألا لا أرى في النـاس معاويـة ... إذا طرقـت إحـدى الليالي بداهيـة
يصـغى الـكلابُ حسيسَـها ... وتخرج مـن سر النّجـي علانيـة
ألا لا أرى كالفـارس الـورد ... فارسـاً إذا مـا علتـه جـرأة وعلانيـة

(١) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، مرجع سابق ص ٢٩٨

وما يحدثُ في الأدبِ يحدثُ أيضاً في الفنِّ، فهناك لوحاتٌ عظيمةٌ ورائعةٌ عبَّرتْ عن الألمِ، وما لوحَةُ «الصَّرْخَةُ» للفنَّان النِّرويجي إدفارت مونش علينا ببعيد عام ١٨٩٣، فهذه اللوحة تحديداً لاقت إعجاباً من جميع الفنانين، لأنَّها عبَّرتْ عن الألمِ والحيرةِ والقلقِ والدَّهشَةِ، فذلك وجه رَجُلٍ يَقِفُ على الجِسْرِ، وخلفه خليج أوسلوفرد بالنِّرويج، وتظهر عليه علاماتُ التَّعذيبِ، نراه في اللوحة مُمْسِكاً رأسَه بيديه ويطلق صَرْخَةً مدوِّيةً، تظْهَرُ أمواجها تباعاً من خلال ذلك الفنِّ العَظِيمِ، وما اللونُ الأحْمَرُ في السَّماءِ إلا تَعْبِيرٌ عن الدم والخوف الذي ينتاب الجميع، ممثلاً في هذا الرَّجُلِ، وهذه التجربةُ هي تَعْبِيرٌ صَادِقٌ عن السَّماءِ، حين ذكر مونك أنَّه بالفعل اسْتَمَعَ إلى صَرْخَةٍ فيها قلقٌ وحِيرةٌ وألمٌ، فتأثر ثُمَّ عبَّرَ عن ذلك الألمِ في هذه الصورة، والتي هي في حد ذاتها تحفةٌ فنيةٌ لا تُقَدَّرُ بثَمَنٍ، حتى ولو كانتْ قد بِيعَتْ بـ ١١٩ مليون دولار في ٢٠١٢. الألمُ هنا، في الفنِّ، في تلك الرَّسْمَةِ تعبيرٌ عن فلسَفَةٍ وُجُودِيَّةٍ بعيدةِ المَدى من خلالِ تلك الصَّرْخَةِ المُدَوِّيَّة، التي بلا شكٍّ قد عَانَى صَاحِبُها الكثيرَ في هذه الحَيَاةِ القَاسِيَةِ وفي هذا الوجودِ الذي لا يرْحَمُ، وهي تَعْبِيرٌ أيضاً عن مُسْتَقْبَلٍ مُخِيفٍ» إنَّ لوحَةَ الصَّرْخَةِ the scream لادفارد مونش مثلاً التي رَسَمَهَا العام ١٨٩٣ قد وجهتْ لتَصْوِيرِ ذلك الألمِ الخَاصِ بالحياةِ الحَدِيثَةِ، وقد أصْبَحَتْ أيقُونَةً دَالةً على العصابِ والخَوفِ الإنْسَانِي. في اللوحَةِ الأصْلِيَّةِ تَخْلُقُ السَّماءُ الحَمْرَاءُ شُعُوراً كلِّياً بالقلَقِ والخَوفِ وتكون الشَّخْصِيَّةُ المِحْوَرِيَّةُ فيها، أشْبَهُ بالتَّجْسِيدِ الشَّبَحِي للقَلَقِ»[1] وهذه الرَّسْمَةُ دلالةٌ قَاطِعَةٌ على الرَّبْطِ بين السَّماءِ والرُّؤْيَةِ البَصَرِيَّةِ؛ بين الصَّرخَةِ المُدوِّيةِ للألمِ وبين الصُّورةِ المَرْئِيَّةِ لهذا الإنْسَانِ وكلها تعبيراتٌ فنِّيَّةٌ عمَّا يَجِيشُ بصدرِ الفَنَّانِ. وكذلك الأمر في لوحة»الموجة العاتية» للفنان الياباني المعروف هكوساي، ومن يراها يتأكد أنَّ الفنان لديه قدرة فائقة على صياغة الحقيقة بالفن، وكيف أنَّ مخالب تلك الموجة باعثة للألم، والتي هي في الوقت نفسه تتناول الألم.

---

(١) د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد ٣١١عام ٢٠٠٥ ص ٢٨.

ولـولا الألمُ في المَـسْرَحِ مـا عرفنـا عنـصر التَّطهـيرِ، فحـين نَـرَى البَطَـل يتـألمُ عـلى خشـبةِ المَـسْرَحِ، فـإنَّ الجميـعَ يتألمـونَ معـه، لدرجـةٍ تجعلهـم يتطهـرونَ ممـا في دواخلهـم، وينفضُّـونَ عـن أنفسِـهم ذلـكَ الألمَ، الـذي تَشَـابَه مـعَ ألمِ البَطَـلِ، وهـو مـا يظهـر بجـلاء في المأسـاةِ التـي هـي تَعْبِيرٌ حقيقـيٌّ عـن الحَيَـاةِ أو كـما قـالَ أرسـطو بأنَّهـا مُحَـاكاةٌ. والمأسـاةُ دائـماً تتعلـقُ بالحُـزْنِ، ودائـماً مـا نـرى تلـك الأعْـمَالَ التَّراجيديـة معقـدة، وهـذا مـا جعـل أرسـطو يبرهـن عـلى عنـصر التَّطهـير، بـأنَّ البطـلَ عـلى خشـبة المَـسْرَحِ لا بُـدَّ أنْ يـراه المُشَـاهِدُ في المأسـاة يتـألم، لأنَّـه يعـبِّرُ عـنْ الحَيَـاةِ في جُزْئِيَّـةٍ بعينهـا، لذلـك صـدَّرت نعـمات البحـيري روايتهـا «يوميـات امـرأة مشـعة» بمقولـة فرانـز كافـكا «ينبغـي عـدم السُّـخرية مـن البطـل وهـو يترنـح عـل خشـبة المـسرح بعـد أن أصيـب بجـرح قاتـلٍ. إننـا نمـضي في حياتنـا ونحـن نرقـصُ مـن الألم» وكـما هـو الأمْـرُ في مَأسَـاةِ الحـلاجِ للشَّـاعر صـلاح عبـد الصبـور، حـين يحكـي حيـاة المنصـور بـن حسـين الحـلاج المتصـوف الزاهـد، وقـد قسَّـم الشَّـاعر هـذه المَسْرحيـة إلى قسْـمين؛ الكلمـة والمـوت، وهـذه المسرحيـة تعـبِّرُ عـن الواقـع السِّـياسِي وعلاقـة المُتصوفـة بالسِّياسَـةِ، وهـل هنـاك تحالفـاتٌ أم لا، ولكـنَّ مـن أهـم مـا يميِّـز هـذه المَسْرَحِيَّـةِ اعتمادَهـا عـلى العقـلِ أو الذِّهـن كـما كان الحـال عنـد الأسـتاذ توفيـق الحكيـم، صاحـب المَـسْرَحِ الذِّهنـي، وهـو أيضـاً تَعبـيرٌ عـنِ الألمِ الفكـري الـذي يبحـث هـو الآخـر عـن مخـرج. مـن هنـا نسـتطيع أن نقـول إنَّ الألمَ عَتَبَـةٌ نَصيَّـةٌ.

[انظر:الكتابة – الحافز]

الإِهْـدَاءُ: Dédicace. Dedication

الإهـداءُ هـو العَطَـاءُ عـن حُـبٍّ وكَـرَمٍ، وفي اللسَـانِ مـن هَـدَى «والهديـةُ مـا أَتْحَفْـتَ بـه، يقـال: أهديـتُ لـه وإليـه. وفي التَّنزيـل ﴿وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ﴾... والتهـادي أن يُهـدي بعضُهـم إلى بعـضٍ. وفي الحديـثِ تهـادوا تحابـوا، والجمـع هدايـا وهـداوى وهـي لغـةُ أهـل المدينـة... والهديـةُ العـروس؛ قـال أبـو ذؤيـب:

برَقْـمٍ ووشيٍ كـما نمنمت   بمِشْـيَتِها المُزْدهـاةُ الهَدِيّ

والهـداء قولـك هَـدَى العَـرُوس. وهَـدَى العـروس إلى بعلها هِـداء وأهْداهـا»[1].
وفي المنجـد نـرى «أهـدى قـدَّم هديـةً، أعطـى شـيئاً لفـلان، وأتحفـه بـه تعبـيراً عـن إكـرام وتقديـرٍ أو تَشـجيعٍ...والإهداءُ: تقديـم كتـابٍ أو نحـوه مـن قبـل مؤلِّفـه، وبـه كَلِـماتُ ودٍّ وإمضـاؤه بخطِّـه إلى المُهـدى إليـه»[2]. ومـن المعجمـين السَّـابقين يتَّضـح أنَّ الإهـداءَ يكـون دائـماً في الخـير، فمَـنْ يهـدي هديـةً فهـو يسـعى لإسـعاد الآخـر، وهـو المُهـدى إليـه، وبالتَّـالي فـإنَّ لفظـةَ الإهـداءِ حملـت في طيَّاتهـا معنـى الاحـترام والتَّقديـر للآخـر، ولنـا أن نذكـر مـا قالـه ابـن الرومـي حـول الهديـة، وكيـف أن طيـف المحبوبـة يسـعده كـما يسـعد الآخريـن، فهـو مـا يمكـن إهـداؤه إلى أي إنسـان، عـلى حـد تعبـيره:

إذا أَرَدْتَ أنْ تَهدي حَبِيباً هَـدِيَّةً   فطيفُ خيـالٍ مِنْك في النَّومِ أسْـتَهْدي

مِـنْ المَعْـرُوفِ أنَّـه، وبعـد أن تَطـورَت الدِّرَاسَـاتِ الأدبيـةِ والنَّقْـديةِ والعِلْمِيَّـةِ في هـذا العَـصْرِ، أصبـحَ مـن الأهميـةِ بمـكان أنْ يكـونَ هنـاك تقديـرٌ معنـوي لمـن يقـدِّم لنـا شَـيئاً فكيـف السَّـبِيلُ إلى ذلـك؟ فـما كان عنـد العُلـماءِ والأدبـاءِ والفنانين، إلا إهـداءُ الكتـاب أو العمـل الـذي تـمَّ الانتهـاءُ منـه، سَـواءً أكان هـذا الإهـداء مطبوعـاً في نسـخةِ الكتَـابِ أو أنْ يُكْتَـبُ بداخـل العمـلِ بخَـطِّ اليَـدِ، وهنـاك فـارق بينهـما، وبصفـةٍ عامـةٍ « الإهـداءُ هـو تقديرٌمـن الكاتـبِ وعرفـانٌ يحملـه للآخريـن، سـواء أكانـوا أشـخاصاً أم مجموعـات (واقعيـة أو اعتباريـة)، وهـذا الاحـترام يكـون إمَّـا في شـكل مطبـوع (موجـود أصـلاً في العمل/ الكتـاب) وإمَّـا في شـكلٍ مكتـوب يوقعـه الكاتـب بخـط يـده في النسـخة المُهـداة»(٣) وقـد أضحـى الغـلاف باعثـاً عـلى لفـت الانتبـاه إلى مـا كان مهمَّشـاً مـن قَبْـلُ في عتبـات النُّصـوص، والتـي لم تكـن موضـع اعتبـار، حيـث كانـت الدِّراسـاتُ مُنصَبَّـةً عـلى المتـن الأسـاسي، وكانـت عتبـةُ الإهـداءِ مُهَمَّشـةً، ولكنَّهـا الآن أصبـح لهـا معنـى ودلالـةٌ في الزمـانِ

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق المجلد الخامس عشر، ص٤٣.

(٢) معجم المنجد في اللغة العربية، دار الشرق بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ مادة هدى ص ١٤٧٧.

(٣) عبـد الحـق بلعابـد، عتبـات جـيرار جنيـت مـن النـص إلى المنـاص، الـدَّار العربيـة للعلـوم، الجزائـر ٢٠٠٨.ص ٦٧.

والمكانِ، وهي تأتي بعد العنوانِ وقبل الاستهلالِ أو المُقَدِّمَةِ. وفضلاً عن ذلك فإنَّ الإهداء قد يكون على رسمة لوحة لشخص بعينه أو رسمة من رسومات الطبيعة فيهديها الرَّسامُ إلى شخصٍ بعينه، موقعاً إياها بخطه، وهنا نرى أنَّ هذا التَّوقيع أصبح وثيقة مهمة.

الإهداءُ الخَاص Dédicace spécifique. Specific dedication

الإهداءُ الخَاص دائماً ما يَكُونُ للخَاصَّةِ من أهل الكاتبِ أو أصحابِه أو أصدقائِه، أو أنْ يكونَ للخَاصَّةِ أكثر نحو النفس أي أنْ يُهدي الإنسانُ العملَ إلى نفسِه التي بين جنبيه وهناك أمثلة عديدة على ذلك، وهو ما يمثِّلُ نوعاً من الإثارة، كما هو الحَالُ في إهداءِ رواية «أرض النفاق» ليوسف السِّبَاعِي، فقدْ أهدى العمل إلى نفسِه التي بين جنبيه خوفاً من أن ينافق أحداً، وقد قال في إهدائه: «إلى خير من اسْتَحَقَّ الإهداءَ إلى أحبِّ النَّاسِ إلى نفْسِي وأقربهم إلى قلبي إلى يُوسُف السِّباعي، ولو قلت غيرَ هذا لكنتُ شيخَ المُنافقين من أرضِ النِّفاق.. يُوسُف السِّباعِي»[1]..... ولم يقتصْر الإهداءُ إلى النَّفسِ في عالمنا العربي فهو الأمرُ ذاته في العالم الغَربي « عند جويس joyce الذي حدد للإهداء في «مهنة رائعة»(carriere une brillante) الصِّيغة التَّالية «إلى روحي أهدي العمل الأول في حياتي» [2]. وما كان عند يوسف السِّباعي نراه عند كاتبٍ مصري معروفٍ هو الكاتبُ بهاء طاهر حين أهدَى روايته «واحة الغروب» إلى زوجته حين قال وبنوعٍ فيه غُمُوضٌ «إلى ستيفكا أناستاسوفا»، لأنَّ الكثيرين لا يعرفون أنَّه متزوجٌ من أجنبية وأنَّ ستيفكا أناستاسوفا هي زوجَتُه منذ أكثر من عِشرين عاماً، وهي سوسريةٌ من أصل بلغاري، ولم أكن أعلم أنَّ زَوجَتَه تحمل هذا الاسمَ، فقد أثار هذا الإهداءُ، حفيظةَ الكثيرين، وأنا منهم، وقد سألته عن ذلك الاسم فأجابني ضاحكاً حين قال: «إنَّ هذا الاسمَ اسمُ زوجتي التي تزوجتُها منذُ عشرين عاماً» لذلك فإنَّ الإهداءَ الخَاص دائماً ما يكونُ لأقربِ

---

(١) يوسف السباعي ، أرض النفاق، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٤٩، ص٧.

(٢) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص ، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب ١٩٩٦ ص٢٧.

النَّـاسِ إلى الإنسـانِ، بعـد النَّفـسِ التـي بـين جنبيـه كـما فعـل يُوسُـفُ السِّـباعي في عالمنـا العـربي وجويـس في العـالم الغـربي، وهنـاك أمثلـة كثـيرة عـلى ذلـك الإهْــدَاءِ الخَـاص، ويسـتحق دراسـة بمفـرده.

الإهْـدَاءُ الطَّوِيلُ Dédicace longue. Long dedication

الإهـداءُ الطَّوِيـلُ مـا تتعـدد الجُمَـلُ الخَاصـة بـه، رغبـةً مـن الكاتـبِ في التَّعبـيرِ عـن حبِّـهِ الصَّـادِقِ تجَـاه أكـبر عـددٍ مـن المحبِّـين، أو مَـــنْ يَهْـدِي لـه أو أنْ يجْعَـل مِـــنْ هـذا الإهـداءِ طريقـاً للتَّقـرب مـن الآخريـن، والإهْــدَاءُ الطَّويـلُ حـين تتعـدد الجُمَـلُ، فـإنَّ الأمـرَ يلفـت الانتبـاه إلى مَـــنْ يُهـدى لـه العَمَـلُ، وقـد يُقَسِّـمُ الكَاتِـبُ الإهـداءَ الطَّويـلَ إلى الإهـداءِ العَـامِ أي إلى الوَطَـنِ وغـيره، وإلى الأهـلِ والأحبـابِ، أي أنَّـه في الإهـداءِ الطَّويـل قَـدْ يجمـع بـين الإهداءيـن الخَـاص والعَـام معـاً، كـما في روايـة «سـيدة المقـام» حيـث قسَّـم المؤلـف إهـداءَ روايتـه «سـيدة المقـام» إلى قِسْـمَينِ؛ الأول العـام إلى الطَّبِيعَـةِ، حَيـثُ البَحْـر الذي يَمْتَلِـئ بالغُمُـوضِ والأسْرَارِ؛ والصَّــفَاءُ والهـدُوءُ والأجْـوَاءُ المريحـة للنَّفـسِ، فضـلاً عـن كرَمِـه وعَطَائِـه الـذي ليـسَ لـهُ حُـدُودٌ. أمَّـا الثَّـاني فهـو لمريـمَ سَـيِّدَةُ المَقَـامِ، والتـي تمَلَّكَـتْ منْـهُ أكثـرَ ممَّـا يَمْلُـكُ لنَفْسِـه، ولمِ لا وقـد عنْوَنَـتْ الرِّوايـة بأكملهـا باسْـمها، ومـا دامـتْ صَاحِبَـةَ مقـامٍ رَفِيـعٍ فـلا بُـدَّ أنَّهـا تَسْـتَحِقُّ ذلـك، فضـلاً عـن أنَّـه لم يَصْـبِرْ عـلى ظهورهـا عـلى صفحـاتِ الرِّوايـة، فصـدَّر بهـا الصَّــفحة الأولى مِـــنْ النَّـصِّ الرِّوائِـي نفسـه يقـول: «كانـتْ مريـمُ وكانـتْ الدُّنيـا. وردة هـذه المدينـة وحلمهـا، وتفَّاحـة الأنبيـاء المسروقـة في لحظـة غفلـة»[1] يقـول واسـيني في الإهَـــدَاءِ: «في البـدءِ كنـتَ وحـدك وكانـت الزُّرْقَـةُ والمَـاءُ، إليـكَ أيُّهـا البحـر المَنْـسِي في جـبروتِ عزلتـك الكبـيرةِ، يـا سَـيِّد الأشْـوَاقِ والخَيبَـةِ. إليـكِ مَرْيَـمُ، يـا زَهْـرَةُ الأوركيـدا ومرثيـة الغَرِيـبِ، يـا سَـيِّدَةَ المَقَـامِ والمُسْـتَحيلاتِ كلِّهـا.»[2]. وكيـف يكـونُ هـذا الإهـداء عتبـة مـن

---

(١) واسـيني الأعـرج، سـيدة المقـام، مراثـي الجمعـة الحزينـة، ورد للطباعـة والنـشر والتوزيـع، الطبعـة الخامسـة، سـوريا ٢٠٠٦ / ص٧.

(٢) واسيني الأعرج، سيدة المقام، مراثي الجمعة الحزينة، المرجع السابق ص ٥.

عتبـات النـصِّ؟ إنَّ هـذا الإهـداءَ بالفعـل عَـتَبَةٌ مـن عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ؛ فالإهـداءُ طريـقُ الدّخُـولِ إلى النَّـصِّ، والكاتـبُ هنـا قـد جَعَـلَ مِـنْ الإهـداءِ أيقونـةً للرِّوَايَةِ وكأنَّ الإهـداءَ إعـلانٌ للرِّوَايَـةِ، يتنـاول الحديـثَ في هـذا العمـلِ عـنْ الجَزَائِـرِ ومـا حـلَّ بهـا في ثمانينيَّـاتِ القـرْنِ المَـاضِي والثَّـورةِ الجَزَائِرِيَّـةِ، وهـو المُسْـتَوَى العـام للرِّوايَـةِ أي الفِكْـرةُ الرَّئيسـةُ للعمـل وفي الوقـتِ نفسـه يُدخـلُ الخُصُوصِيَّـةَ فيُهـدى العمـلَ إلى المَحْبوبَـةِ مريـم، نعـم إنَّهـا مريـمُ المَوجُـودَةُ مـع الكاتِـبِ في كلِّ أعْمَالِـه، وفي داخـل العمـلِ يتنـاولُ مريـمَ البَطَلَـةَ وكيـفَ أنَّهـا تُصـابُ، مثـل إصابـةِ وطنهـا الجَزَائِـرِ، فمريـم هـي الوطـن.

الإهداءُ العَام Dédicace générale. General dedication

الإهـداءُ العَـام هـو مـا يكـونُ شَـاملاً عامًّـا إمَّـا للجَمِيـع أو لـشَيءٍ يَشْـتَرِكُ في حُبِّـهِ الجَمِيـعُ، مثـلَ الوَطَـنِ أو الأرْضِ، فالرُّؤية تتَّسِـعُ وتتَّسِـع أكثـرَ إذا كانَ الإهْـدَاءُ للوَطَـنِ، أو للجَمَاعَـةِ ككلٍّ أو شَـخْصِيَّةٍ قَائِـدَةٍ رَائِـدةٍ، لهـا أثرُهَـا في الحَيَاةِ، مثـل النَّبي محمـد ﷺ - أو النَّبـي عيسـى - عليـه السَّـلامُ - وهـو مـا سـيتضح مـن خـلال تحليـل بعـض الإهْـدَاءَاتِ، وفي هـذا السِّـيَاقِ، طَـرَحَ جـيرار جينـت سـؤالاً محوريـاً حـول المُهـدي،(١) وهـو مَـنْ يهـدي أومَـنْ يقـومُ بعمليـةِ الإهْـدَاءِ؟ «وهـذا السُّـؤال يَحْمِـلُ - عـلى الأقـلِّ - معنيـين الأولُ تاريخِـي، خـارج العَمَـلِ، وهـو الـذي يعـبِّرُ عـن التَّقـربِ ويرجِـعُ في الأسَـاسِ إلى الأصـول اللاتينيـة، التِـي لا تَدْخُـلُ في حسـاباتِها الثَّقافـة الموازيـة[...] والمعنـى الثَّـانِي نَجِـدُ الإهـداءاتِ أكثـرَ واقعيـةً، والتـي يعـبِّرُ عنهـا بواقعيـةٍ جَـادةٍ، مِثَـالٌ عـلى ذلـك الكاتـبُ الفَرَنْسِيُّ سـتاندال، والـذي لم يقـمْ بإهداءاتِـه إلى القلَّـةِ السُّـعداءِ، ولم يقـمْ فلوبـير إلا بإهـداء روايتـين وهمـا madam Bovary& tentation »(٢). وقـد كانَ الإهْـدَاءُ قديـماً يُوضَـعُ في صَفْحَـةِ العنـوانِ. و

(١) د. عـزوز عـلي إسـماعيل، عتبـات النـص في الرِّوايـة العربيـة، مرجـع مذكـور ص ٣١٣، ٣١٤.. وقـد أشرت في فصـل الإهـداء إلى جزئيتـين همـا إشـارة الإهـداء أي إلى مـاذا يشـير الإهـداء؟ وإلى وظيفـة الإهـداء أي مـا وظيفـة الإهـداء؟

(2) Gerard Genette ,paratexts ,thresholds of interpretation، translated by JAN E. LEWIN، CAMBRIDGE university press 1997pag129،

أشَـار جـيرار جينـت إلى أنَّ الإهـداءَ عـادةً مـا يكـونُ في الصَّفحـة الثَّـانية، وأدرجَ ذلـك في مَعْـرَضِ الإجابـة عـن سُـؤالٍ طَرَحَـه أيضـاً قائـلاً: أيـنَ يَضَـعُ المؤلِّـفُ الإهـداءَ؟. «فمنـذُ نِهَايَـةِ القَـرْنِ السَّـادسِ عَـشَرَ كانَ الإهـداءُ يُوضَـعُ في مقدِّمَـةِ الكِتَـابِ، أمَّـا اليـومُ وبطريقـةٍ أدَق يُوضَـعُ بعـد صَفْحَـةِ العِــنْوَانِ. وفي المَرْحَلـة الكلاسِـيكية ـ كـما لاحظنـا ـ كان يُوضـع في صَفْحِـة العنْـوَانِ»[1] إلا أنَّـه، وعـلى الرَّغـم مما ذكـره جيرارجينـت في هـذا الشَّــأن، فـإنَّ هنـاك بَعْـضَ الكتَّـاب يضعونَ الإهـداءَ في الصَّفحـة الثَّـالثة. وقـول جـيرار جينـت يؤكِّــدُ بعـضَ الأمـورِ؛ منهـا أنَّ الإهـداءَ كان في السَّـابقِ يوضـع إرضـاء لبعض الفئـاتِ الفوقيَّـة صَاحبةِ السُّلطاتِ فـكانَ الإهْــدَاءُ لهـم بمثابـة أنْ يَنَـالَ المُهـدي رضاهـم عليـه، خوفـاً مـن بَطْشِـهِم، وعـلى الرَّغـم مـن ذلـك، فـإنَّ هنـاك بعـض الرِّوائيـين لم يصـدِّروا رواياتِهـم بأيـةِ إهـداءاتٍ، إلا مـن خـلال الإهـداءِ المكتـوبِ بخـطِّ اليـد لمـن يرغبـون في إهدائـه مؤلفاتِهـم، وهـو مـا كان موجـوداً لـدى الرِّوائـي جمال الغيطـاني، في معظـم أعمالـه الرِّوائيـة، واكتفـى بتَصْدِيـرِ رواياتِـه ببعـضِ الأقـوالِ لمَشَـاهيرَ في الشِّـعر أو الأدبِ أو الحكمـةِ.

لذلـك نَأخُـذُ مثالَـينِ عـلى الإهـداءِ العَـامِ كـما هـو في كتـاب «التَّواصُــل الأدبي بـين الشُّـعوبِ» للدِّكْتُـورِ يُسْرِي عبـد الغنـي، يقـول في هـذا الإهـداء: «لقـد خلقنـا الله عـلى ظهـر هـذه الأرض لنتعـارف، لنتعـاون؛ لنتبـادل الآراء والأفـكار والخـبرات والتجـارب ولم يخلقنـا لنتطاحــن أو نتعـارك أو نتحـارب.. إلى كُلِّ مُحِـبٍّ للكلمـةِ الطَّيِّبَـةِ.. إلى كُلِّ مـنْ يُجِـلُّ ويُقَـدِّرُ، ويَحْـتَرِمُ قِيَـمَ الحُـبِّ والخَـيرِ والجَـمالِ والتَّسَـامُحِ وقَـبُولِ الآخـرِ .. أُهْــدِي هـذا الكِتَـابِ»[2]. فالإهـداءُ هنـا للعَامَّةِ مِــنَ النَّـاسِ، ولَم يُخَصِّـصْ الكاتـبُ الإهـداءَ لشَـخْصٍ بعينِـه، خَاصـةً وأنَّ الكِتَـابَ يَتَنَـاوَلَ عَلاقَـاتِ الشُّـعُوبِ مـع بعضهـا البعـض في التواصـل الذهنـي الكتـابي الأدبي، فـكان محقـاً في هـذا الإهـداء الـذي ارتبـط بالعمـل وارتبـطَ بالتَّواصـلِ بـينَ الشُّـعوبِ، وكيـفَ أنَّ

(١) المرجع السابق ص ١٢٦

(٢) د. يـسري عبدالغنـي، التواصـل الأدبي بـين الشـعوب، إضـاءات ورؤى، دار النيـل والفـرات للنـشر والتوزيـع، القاهـرة ٢٠١٧ ص ٣

تلـك القِيَـمَ التـي يَتَنَاوَلُهـا الكاتِـبُ في العَمَـلِ هـي قيـمٌ عظيمـةٌ دعـا إليهـا جميـعُ الأنبيـاءِ والرُّسُـلِ، وإذا مـا تناولْنَـا إشَـارَةَ ذلـك الإهْـدَاءَ بعيـداً عـن وظيفتـه، فإنَّـه يُشِـيرُ إلى مَـا بِدَاخِـلِ العَمَـلِ، ذلـك أنَّ المؤلِّـفَ قـدْ تَنَـاوَلَ الأدبَ بكـونِ أنَّـهُ حَلقـةٌ للتَّواصُـلِ وليـس للعِـرَاقِ وهـو مَـا تَوَصَّـلَ إليـه العِلْـمُ في الوَقـتِ الحـاضِرِ، حيـن ذَكَـرُوا أنَّـه لم يَعُـدْ يُجدي أنْ نَتَحَـدَّثَ عـن الأدبِ المقـارنِ للمُقَارَنَـةِ، بـل يَجِـبُ علينا جَعْلَـهُ أدَبـاً إنْسَـانياً مَحْضـاً مـن الإنْسَـانِ إلى أخِيـهِ الإنْسَـانِ، والـكلُّ يكمِّـلِ بعضُـه البعـضَ، لذلـك فقـد ذكـر الدكتـور يـسري عبـد الغنـي في كتابـه هـذا أنَّ الأدَبَ المُقَـارَنَ مـا هـو إلا بيـانٌ للرَّوابـطِ الأدَبِيَّـةِ العَالَمِيَّـةِ»[1] وهـو لذلـك يَقُـومُ عـلى وجـودِ الصِّـلاتِ بـينَ اللُّغَـاتِ والحُـدُودِ الجُغْرَافِيَّـةِ للأمَـمِ والشُّـعوبِ، ويلحـظ فيـه تَبَـادلُ المَوضُوعَـاتِ والأفـكَارِ بَـينَ آدابٍ إنسَـانيةٍ عـدةٍ، وقـد أضـافَ المُؤَلِّـفُ في هـذا العمـلِ أسْـمَاءَ عُلَـمَاءِ الأدَبِ المُقَـارَنِ، سـواءً أكانـوا مِـنْ عَالمِنَـا العَـربي أم العـالمِ الغـرْبِي الذيـن أضافـوا فعـلاً للأمـم شَـيئاً يُحسَـبُ لهـم بتقريـبِ البَعِيـدِ المتمثـل في الأدبِ العَالَمِـي هنـا أو هنـاك، مثـل العـالم الكبـير الدكتـور محمـد غنيمـي هـلال، أحـد رواد الدِّرَاسَـاتِ المُقَارَنَـةِ وكتَابِـه القـيِّم «الأدب المقـارن» وأسـتاذنا الدكتـور الطاهـر أحمـد مكـي وكتابـه القيِّـم أيضـاً «الأدبُ المقـارن» فضـلاً عـن علـماء الأدب الغـربي نحـو فـان تيجـم وفرانسـوا جويـار. وهنـاك مـن اتَّجـه مـن الكتَّـاب العَـرَبِ إلى الأدبِ الفَرَنْـسِي، وهنـاك مـن اتَّجـه إلى الأدبِ الإنْجليـزي، ولا يُمْكِـنُ بحـال مـن الأحـوال أنْ نُنْكِـرَ تلـك العلاقـةَ التـي كانـتْ ومـا زالـت بـين الـشَّرْقِ والغَـرْبِ، وكيـف أنَّ التَّواصـلَ الأدَبِيَّ بـينَ الشُّـعُوبِ هـو مـن أفضَـلِ أنـواعِ التَّواصُـلِ، لأنَّـه يَرْتَبِـطُ بالذَّائقـة الأدَبيَّـة، كـما هـو الحـالُ في الرِّوايـات التـي صَـوَّرَتْ تلـك العَلاقَـةَ، كـما في «الحـي اللاتينـي «لسـهيل الإدريـسي و«عصفـور من الـشرق» لتوفيـق الحكيم و»قنديـل أم هاشـم» ليحيـى حقـي و «موسـم الهجـرة إلى الشـمال» للطيـب صالـح، وغيرهـا مـن الأعـمال التـي مثَّـلت الثُّنَائِيَّـةَ الضِّدْيَّـة (عـلى حـد تعبـير الدكتـوره سـيزا قاسـم). لذلـك كان الإهـداءُ العـامُّ مـن أجـل تقـاربِ الشُّـعُوبِ، ليـس الإهـداءُ فَحَسْـبُ، بـل أيضـاً العنـوانُ في حـد ذاتـه كان مـن أجـل إعـادة النَّظـر

---

(١) المرجع السابق ص ١٩.

في التَّواصُلِ بينَ الشُّعوبِ من خلال الأدبِ. ومثال آخر عن الإهداء العام، ومن باب الأمانةِ العلمية فقدْ أهدَيتُ كتابي «الألم في الرِّوَايةِ العَرَبِيَّةِ» إلى العامة من النَّاسِ الذين تألموا، وكان هذا الإهداءُ بمثابة التَّعبير عن الكتاب وعتبةً حقيقيةً للولوج إلى عالمِ النَّصِّ المَدْرُوسِ، حيثُ حوى الكتابُ العديد من الرِّواياتِ عبَّرت عن الآلام التي انتابتْ أصحابَها أو تلك التي عبَّر الرِّوائيون عنْ الآلام التي رأوها هنا وهناك. قلتُ في الإهداءِ: «إلى الَّذين تَألموا ولم يجدوا منْ يحنوا عليهم وإلى الشُّعُوبِ المَقْهُورَةِ التي ما زالتْ تَبْحَثُ عن أوطانها» ومنْ الإهداءِ كانَ الانْطِلاقُ نَحْوَ الكتابِ الذي صَدَقَ الإهداء.

الإهْدَاءُ القَصِيرُ Dédicace court. Short dedication

الإهداءُ القَصِيرُ هو المُعَبِّرُ بكلماتٍ قليلةٍ ويَحْمِلُ مَضْمُوناً كبيراً، مِثل أنْ يُهدي الكاتِبُ العَمَلَ إلى الزَّوجَةِ ويَقُولُ «إليها». أو أنْ يَجْعَله للوالدةِ والوالدِ بقوله «إليهما» ومِنْ الإهداءاتِ القصيرة قَولُ بَهاء طَاهر حين أهدى روايتَهُ «واحة الغروب» إلى زوجته قائلاً «إلى ستيفكا أناستاسوفا».. ومنها أيضاً ما أهداه الكاتبُ السُّورِيُّ فاضل السِّبَاعِي في روايتِه «الطَّبْل» قائلاً: «إلى صِغَارِ الموظَّفين، وكبارِهم أيضاً، يَقرَؤون، ويَضْحكون، ... ويَتَأمَّلون!. فاضل.»[1]. فهذا الإهداءُ قصِيرٌ على العَكْسِ من الإهداءِ السَّابق، وبه عددٌ من الجُمَلِ البَسِيطَةِ خَمْسُ جُمَلٍ معبرةٍ عن معانٍ كثيرةٍ، لأنَّ الإهداءَ القصِيرِ غالباً ما يتميَّزُ بالتَّكثِيفِ الشَّديد، كما فعل فاضل السِّبَاعِي في رواية «الطَّبْلِ» فهو قد عبَّرَ من خلالِ هذه الجُمَلِ البَسِيطَةِ عمَّا يُريدُ قوله، وكانت الجمل الخمس هي الطريقُ المعبِّرُ عن العمل بأكمله، فهو بالفعل يتناول بداخل العمل بعضَ المشاكل الخاصة بالموظفين وموضوع الروتين. والرواية كانت تفصيلاً لهذا الإهداء، حيث يعتبر الإهداء هنا عتبةً نصيةً، بكونه المُمَهِّدَ والمُلَخِّصَ للعمل، وكيف أنَّه لا بُدَّ وأنْ يكونَ هناك مرونةٌ في التَّعامل بين الرُّؤساء والمَرؤوسين،

---

(١) فاضل السباعي، الطبل، إشبيلة للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى سبتمبر ١٩٩٢، دمشق سوريا ص ٥.

علـى الرَّغـم مـن أنَّ هنـاك شرذمـةً باقيـةً تفعـل مـا كان يفعـل العطَّـار في العمـل مـع الموظَّفـين الذيـن لم يدَّخـروا وسـعاً في احتقارهـم لمثـل تلـك الشَّـخصيَّة، ولـو أنَّ الأمـرَ بالفعـل مـن أجـل العمـل وأنَّ العطَّـار يقـوم بضبـط الأمـور مـن أجـل المصلحـة العليـا للعمـلِ لـكان الحـال تغـير، ولكـنَّ الأمـر لا يعـدو إلا نوعـاً مـن التَّسـلط مـن قبـل المُحَقِّـقِ، والـذي كان يتشـوق لمشـكلةٍ يسـعى مـن أجـل التَّحقيـق فيهـا، حتـى يثبـت للجميـع أن لديـه حزمـاً وضبطـاً في أمـور مبنـى الـوزارة، وحتـى ينـال احـترام الوزيـر، إنَّ السُّـخرية التـي امتطاهـا الكاتـبُ فاضِـلُ السِّـباعي هـي سُـخريةٌ مـن نَـوعٍ خـاصٍ، وهـو نقـدٌ مبطـنٌ للمجتمـع، حـاول من خلالـه أن يؤكِّـدَ علـى مـا ذكـره مـن تلـك البيروقراطيـة التـي أتعبـتْ الكثـيرَ مـنْ المُوَظَّفـين والعامِلـين في جهـاتِ الـدِّوَلِ المُخْتَلَفَـةِ، ويراهـن السِّـباعي علـى زرع الابتسـامة برؤيـةٍ انتقاديـةٍ لـكلِّ مجتمـعٍ تحـدث فيـه تلـك الأحـداث، علـى الرَّغـم ممـا في حياتنـا مـن المـرارة والآلام مـن الظُّـلم الواقـع علـى الشُّـعوب، ومـن هنـا فـإنَّ الإهـداءَ القَصِـيرَ باعتباره عَتَـبَةً نَصِّـيَّةً عبَّـر عـن معـانٍ كثـيرة جـاءتْ في العَمَـلِ، فـكانَ حقًّـا علينـا أنْ نَعْتَـبِرَ الإهْـدَاءَ القصِـيرَ عتبـةً نَصِّـيَّةً مهمة.

الإهداءُ المَكْتُوبُ بِخَطِ اليَد بَعْدَ الطِّبَـاعَةِ

Dédicace écrite á la main après l'impression. The after printing hand ritten dedication

ذلـك الإهـداءُ الـذي يقـومُ الكاتـبُ بكتابتـه بِخَـطِّ اليـد علـى الصَّفحـةِ التَّاليـة للغـلاف مبـاشرةً مـن العمـلِ المطبـوع، وهـو وثيقـةٌ أدبيـةٌ رفيعـةُ المسـتوى؛ لذلـك فـإنَّ حَفَـلات تَوقِيـعِ الأعْـمَالِ الأدَبِيَّـةِ والعِلمِيَّـةِ أصْبَحـتْ مـن الأهميَّـةِ بمـكانٍ؛ للتَّعرِيـفِ أولاً بالعَمَـلِ وبِصَاحبـه، وهـي طَرِيقَـةٌ لقـراءةِ العَمَـلِ، ويـأتِي دَورُ الصَّحَافَـة التـي تُعْلـن عـن العَمَـلِ وعـنْ حَفَـلاتِ التَّوقِيـع، ويَصْبَـحُ هنـاك كـما قلنـا نَـصٌّ مـوازٍ آخـر، ، خاصـة إذا كانَ العَمَـلُ الأوَّلُ لـه. والإهْـدَاءُ المكتـوبُ بخطِّ اليَـدِّ لـه حالتُـه وزمانُـه، ومكانُـه، أمَّـا حالتُـه فهـي قـد تَكُـونَ وقتِيَّـة حِـينَ يجـد الإنسـانُ صَدِيقـاً لـه، ومعـه بعـض أعمالـه، فيضَّطَـرُ إلى إهدائـه نُسْـخَةً، فيَطْلُـبُ منـه

كتابةَ الإهداءِ باعتِبَار أنْ هذا التَّوقِيعَ منه وثيقةٌ تَشْهَدُ بأنَّه أهدى هذا العملَ له، خاصةً إذا ما كانَ الكاتِبُ مَعرُوفاً ومَشْهُوراً، فيسعد الآخر بهذا التَّوقِيع، ويَظَلُّ هذا التَّوقِيعُ في مخيلتِه وذاكرتِه، وقدْ يَقُومُ الكاتِبُ بكتَابَةِ الإهْدَاءِ مُسْبَقاً لبَعْضِ المعَارِفِ أو الأصدقاء ثم يُرْسِلُ لهم الأعْمَالَ، وغد معْروفاً ما يُعرَفُ باحتفالاتِ الكتَّابِ بأعْمَالِهِمْ الجَدِيدَة. أمَّا زمانُ الإهداءِ فهو مُتَغَيِّرٌ غيرَ ثَابِتٍ فقد يكونَ اليوم أو غداً أو بَعْدَ غدٍ، ولكنَّ مكانَ الإهداءِ أصبحَ ثابتاً في هذه الأوقاتِ على العَكسِ من السَّابقِ فهو يوضع دائماً في الصفحة التَّاليَة للغلافِ أو الثَّالثة مُبَاشرةً. وهذه العَتَبَةُ تُعتبَرُ من عَتَبَاتِ النَّصِّ الموازي الدَّاخِلي؛ لأنَّها أصْبَحَتْ ملصقةً بالعمل، والاختلافُ هنا أنَّه قد يَهدي الإنسانُ العمَل لشَخْصٍ لا يعرفُ محتوى العملِ ومَضْمُونه، فقد يكونُ قريباً له وأهداه نسخة لمراضاة النَّفسِ، ولكنَّنا نقولَ إذا كانَ هناك شَخْصٌ واحدٌ أو اثنان لا يفهمان ما في النَّصِّ، فإنَّ البَقيَّةَ لا بد وأن تفهم ما في العمل وأن يشرح المُهدى إلى أصدقائه خلاصة هذا العمل، حتى يُقبلوا على قراءته، وهنا يصبح هذا التوقيع بمثابة عتبة من عتبات النص الداخلية تعمل على تهيئة المُتَلَقِّي للقِرَاءَةِ أو تحبيبه في العمل الذي أُهدي له. وتاريخ التوقيعات مشهور في السِّياسَة والأدب والفلسفة وفي الفنِّ بصفةٍ عامةٍ نحو التَّوقيع على اللوحة فهو وثيقة كما قلتُ سابقاً، وأصبح عتبةً من عتباتِ النَّصِّ. وتصبح التَّداوليَّةُ بين الكاتبِ وجمهوره - من ثَمَّ - وظيفةً من وظائف الإهداءِ المَكْتُوبِ بخطِّ اليد على العَمَلِ.

[انظر التوقيع]

الأيقُونَةُ الغِلافية L'icone de couverture. Cover's icon

الأيقونَةُ هي «غلافة صغيرة من فضَّةٍ أو ذهبٍ، تُحفظ فيها ذخيرة من ذخائر القديسين وتعلق في العنق» كما جاء في المُعْجَم. والأيقونَةُ الغِلافيَّةُ تَحْمِلُ المَعْنى نَفْسَه فهي تَحْفَظُ ما بداخلها من عملٍ له قيمتُه وتَصْبحُ هي القيمةُ الجَوهَريَّة التي تَحْوي قيمةً أخرى عظيمة هي فِكْرُ الإنسان، وتجاربُه

عـبْر السِّنِــينِ، ومـا الكتـابُ إلا فكـرٌ إنْسَـانِيٌّ يَسْـتَطِيعُ أنْ يُنْقِـذَ البَـشَرَ مـن المَهَالـك، ومـا تلـك النَّظَرِيَّـاتُ العِلْمِيَّـةُ العَالَمِيَّةُ إلا جواهـر أنقـذتْ البشَرِيَّـةَ مـن العَيْـشِ في ظـلام الجَهْـلِ والتَّخَلُّـفِ؛ لذلـك فـإنَّ الأيقُونَـةَ الغِلافِيَّـةَ هـي تلـك التـي تَدَّخِـرُ لنـا مـا بِدَاخِلِهـا مـن جواهـرَ وياقـوتٍ ومرجـانٍ، والتـي تحـوي الكثـيرَ مـن المَعْلومَـاتِ التـي تَرْتَبِـطُ بالعمـل، سَـواء أكانَـتْ تلـك المعلومـاتُ عـن المؤلِّـف أو عـن دار النَّـشْرِ أو عَـنْ الرَّسْـمَةِ نَفْسِـهَا الدَّالـةِ عـلى العَمَـلِ.

(ب)

البيليُوجرافيا Biblio graphie .Bibliography.

البيليُوجرافيا رَصْدٌ وتَحْلِيلٌ ما يتعلق بالكِتَابِ أو المَخْطُوطِ مِنْ الخَارجِ والدَّاخِلِ تَاريخياً وفكْرياً، وقد تَحَوَّلَ معنى البيليُوجَرافيا من كتابةِ الكُتبِ إلى الكِتَابةِ عَنْ الكُتَبِ، فكلمةُ البِبْليُوجرافيا تنقسِمُ إلى قسمين Biblion بمعنى كتابة وكلمة Graphia بمعنى يَنْسخ أي أنَّ المَعْنيين نَسْخُ الكُتَبِ أو كِتَابَتِها، إلى أنْ تحولتْ إلى ما نراه الآن من الحَدِيثِ عن الكُتبِ. ويعودُ الأَصْلُ إلى اللغةِ اليُونَانِيَّةِ القدِيمَةِ، وقد عَرَّفَ قاموسُ أكسفورد الإنجليزي كلمة ببليوجرافيا بأنَّها» نسخٌ أو كتابةُ الكُتبِ، أي بِمَعْنَى وَصْفِ وتَاريخ الكتبِ من نَاحِيةِ التَّأليفِ والطِّباعةِ والنَّشرِ، وغير ذلك، وقائمة بالكُتبِ الخَاصَة بمؤلِّفٍ أو نَاشِرٍ أو وطنٍ أو فكرةٍ معينةٍ أو موضوعٍ معينٍ «وهي رصدٌ لتَّاريخ ظاهرةٍ بعينها والطَّريق للنَّظريةِ المراد جمع المادة في معينها. وعُرِفَتْ البيليوجرافيا بأنها «علمُ الكتاب»، كما جاء في كتاب «البيليُوجرافيا أو علم الكتاب»، أو كما أجمع فقهاء البيليُوجرافيا على أنَّها علمُ قوائمِ الإنتاج الفكري، و«الجُمْلةُ البيليوجرافية» مصطلحٌ إجرائي يعني الوحدةَ المعلوماتيَّةَ المكوِّنة لمعلومةٍ كاملةٍ يُمْكِنُ للبَاحِثِ الوقُوفَ عليها والبَحْثَ عن مُفْرَداتِها التي تتعاضَدُ لإرْشَادِ البَاحثِ عن معلومةٍ ما للوصولِ إلى مَصْدَرٍ أو مرْجِعٍ»[1].

(١) د. مصطفى الضبع، ببليوجرافيا نقد الرواية، الكتب والرسائل العلمية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦ ص٩.

وقـد ذكـر الدُّكتُـور شَـعبان عبـد العزيـز في مؤلفاتِـه أنَّ علْـمَ الببليُوجرافيـا تتنازعـه نظريتـان: الأولى النظريـةُ العامـةُ والتـي أجمـع الفقهـاء فيهـا- كـما قلـت- عـلى أنَّ الببليُوجرافيـا علـمُ قوائـمِ الإنتـاج الفكـري، والثَّانيـة النظريـةُ الخَاصَـةُ، والتـي تـرى أنَّ الببليُوجرافيـا هـي علـمُ الكتَـابِ بمعنـاه الواسِـعِ، بحيـث إنَّ هـذا الكتـابَ هـو مـاضٍ وحـاضرٌ وكيـانٌ مـادي وفكـري ورسـالة موجهـة مـن مُرْسِـلٍ هـو المؤلِّـفُ إلى مسـتقبل هـو القـارئ[1]. « والببليوجرافيـا التَّاريخيـة تعنـى أسَاسـاً بتاريـخ الكتَـابِ عـلى وجـهِ الإطـلاقِ» وذلـك لرسـم الصُّـورة العامـة لهـذا التَّطـور، شـأنها في هـذا شـأن أيـةِ دِرَاسَـةٍ تاريخيـةٍ في أي مَجَـالٍ آخـر؛ فهنـاك تَاريـخُ الطِّـبِ، وهنـاك تاريـخُ الهندسـةِ، وتاريـخ الفلسَـفة والفلـك والفَـنِّ والأدبِ وغيرهـا، والهـدفُ مـن ذلك فقـط التجذيـرُ والتَّـأصيل»[2].وإذا كانـتْ الببليوجرافيـا التاريخية تـدرس تاريـخ الكتـاب، فـإن الببليُوجرافيـا التحليليـة تـدرس بنـاء الكتـاب نفسِـه مـن الداخـل وكيفيـة تطـور بنائـه، وهـذا الفـرع مـن الببليُوجرافيـا لـه أهميتـه الخَاصَـة، ذلـك أنَّ هـذا الفَـرْعَ مِـنْ فـروع الببليوجرافيـا قـد عـده البعـض أسـاس الببليوجرافيـا، وأعتقـد أنَّ الببليوجرافيـا بهـذا الشَّـكلِ مِـنْ التَّحليليَّـةِ إلى التَّاريخيَّـةِ والنَّصِّـيَّة هـي بمثابـة فلسـفة تَضُـمُ العلـومَ كافـة.

تَأكيـداً عـلى أنَّ الببليُوجرافيـا مـن عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ يقـول السِّـير جريـج في خُطْبَـةٍ لـه « في أعـماق النَّقـد الأدبي يكمـن التَّحـولُ والببليوجرافيـا وحدهـا هـي التـي تسـاعدُنا عـلى التَّعامـل مـع المُشـكلة، وفي نفـس ورقـة الخطبـة بعـد ذلـك بقليـل يقـول: «الكتـبُ هـي الوعـاءُ المـادي الـذي عـن طريقـه ينتقـل الكيـانُ الفكـري، مـن هنـا فـإنَّ الببليوجرافيـا – أي دراسـة الكتـب – هـي بالـضرورة علـمُ انتقـال الوثائـق الفكريـة»[3]. وهـو بذلـك الأمْـرِ يؤكِّـدُ مـا قالـه مـن قبـل كوبنجر، وأنَّ «الببليوجرافيـا هـي نحـو النقـد الأدبي» ومـن المؤكـد أنَّ الموضـوعَ أو المُحْتَـوى الفكـري نفسَـه للكتـبِ لا يمكـن أنْ يَكُـونَ بعيـداً عـن مجـال الببليوجرافيـا، طالمـا

---

(١) د. شـعبان عبـد العزيـز، الببليُوجرافيـا أو علـم الكتـاب، الـدار المصريـة اللبنانيـة، القاهـرة، الطبعـة الأولى ١٩٩٧ المقدمـة.

(٢) المرجع السابق ص ١٩.

(٣) د. شعبان عبدالعزيز، ص٢٤٦.

أنَّ التَّاريخ الفكري والنقد الأدبي يهتمان اهتماماً رئيسياً بتقييم النصِّ نفسه، وقد انتقلت الببليوجرافيا من النَّصِّ إذن إلى الوعاء المادي الذي يحمل هذا الفكر وينقله في الزمان والمكان»[1]. وقد جاء بهذه العبارات الدكتور شعبان عبد العزيز لكي يرد على الشَّخْصِ نفسِه وهو السِّير جريج حين ذكر أنَّ الببليوجرافيا هي دراسةُ الكُتُبِ على أنَّها شَيءٌ مادي وليس له علاقةٌ بالمحتوى الموجودِ بداخل الكُتُبِ « ومن المؤكَّدِ والمَنْطِقِي أن يكون العائد من وراء دراسة الكيان المادي للكتاب وحده عائداً محدوداً. والعائدُ الأكيدُ يتأتَّى مِنْ دراسةِ الكيان المادي للكتابِ في علاقتِه بالنَّصِّ أي الكيان الفكري، واهتمام الببليوجرافي بالمخطوطاتِ في الحقيقة يكمن أساساً في النُّصُوصِ التي تحتويها واهتمامه بالكُتُبِ المطبوعة كأشياءٍ ماديةٍ إنَّما هو في سبيل فهم أفضل للنصِّ الذي تحمله»[2]. وهذا ما يؤكِّدُ دون أدنى موارِبةٍ أنَّ الببليُوجرافيا من عَتَباتِ النُّصوصِ المُهمة. وليس أدلّ على ذلك من أنَّ جميعَ المخطوطاتِ التي وجدت، يسعى الببليوجرافي تاريخياً إلى جمع النُّسخ المختلفة منها، وكذا الأمر في الإصْدَارَاتِ المختلفة للطَّبعة، وهذا يدلُّ على الاهتمامِ بالمِحْتَوى الفكري مع المحتوى المادي، وتصبح من ثم،»مهمة الببليوجرافيا محاولة فهم وتفسير العلاقة شديدة التعقيد بين عشرات الإصدارات وآلاف النُّسخ، وربما المخطوطات القليلة الموجودة من الكتابِ وفوق كلِّ شيءٍ ربط هذا كلِّه بالنَّصِّ الذي كانَ المؤلِّف يَعتزمُ أو يَنْوي كتابته»[3] وهذا ما يُجْزِمُ ويقطع بأنَّ الببليُوجرافيا عتبةٌ نَصِّيَّةٌ من العَتَباتِ المُهمَّةِ.

وإذا كانتْ الكُتُبُ نُصُوصاً فإنَّ الببليُوجرافيا هي عَتَبَاتٌ تَعْرِيفيةٌ بتلك النُّصُوصِ، بحكم أنَّها تُضِيءُ الطَّرِيقَ لمعرفة المؤلِّف أوالكتابِ والطبعةِ ودار النَّشْرِ التي من الممكن أنْ أذهبَ إليها وأشتري الكِتَابَ، فأصبحتْ عتبةً حيثُ ساعدتْ المُتلقي ليقرأ العَمَلَ، وهي عَتَبَةٌ صماءٌ ليس فيها حركة

(١) المرجع السابق ٢٤٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٧.

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٧.

سـوى المعلومـة؛ لذلـك نجـد كلَّ الببليوجرافيـات مـا هـي إلا مَصَـادِرٌ لمعلومـاتٍ كُـبْرى تخـدِمُ الصَّفْـوَةَ مـن النُّقَّـادِ والباحثـين الجادين، فهـي تهـدي الطريـق لهـم لاستكشـاف معلومـاتٍ جديـدةٍ؛ كـما فعـل الدكتـور طـه وادي[1]، والدكتـور صبري حافـظ[2] والدكتـور حمـدي السَّـكوت[3]. وكانـت الببليوجرافيـا فيهـا تختَـصُّ بالفـنِّ الرِّوائـي دون الفَـنِّ النَّقْـدي بمعنـى أنَّهـا حـصرتْ الأعـمالَ الرِّوائيـة التـي سـبقت وقدمـتْ لهـا، أي أنَّهـا أعطتنـا دليـلاً لأعـمال أدبيـة خاصـة بمجـال الرِّوايـة، وأصبحـتْ عَـتبَاتٍ نَصِّـيَّةً لتلـك النُّصُـوصِ جميعِهـا، ومـن أهـمِّ فوائـد تلـك الببليوجرافيـات أنهَّـا مفاتيـح لمصـادرِ المعلومـاتِ الخَّاصـة بالكُتـبِ والمَوسُـوعَاتِ، حيـثُ توفِّـرُ الجهـدَ لـدى البَاحثـين، فهـي تُعْطِـي البَيَانَـاتِ الخَاصـة بالكُتـب مـن عناويـنِ وتاريـخِ الطَّبَعَـاتِ وبيانـاتِ دُورِ النَّـشْرِ وعـدد صفحـاتِ العَمَـلِ، ونوعيـةِ المـادَةِ المُسْـتَخْدَمَةِ فيـه، هـل هـو كِتَـابٌ في النَّقْـدِ أم الرِّوايـة، أم العلـوم الأخـرى؟. وهـذا المُصْطَلَـحُ، وعـلى الرَّغْـم مِـنْ محـاولاتٍ عَرَبِيَّـةٍ لمقابلتـه، إلا إنَّـه ظَلَّ مُتَماسِـكاً ولم يَسْـتَطِعْ العَـرَبُ تغيـيرَه أو التَّأكيـدَ عـلى أهميـةِ الكلمـةِ المُقَابلـةِ لـه نحـو «ثبـت المصطلـح» و«الورَّاقـة». وإذا كانـتْ كلمـةُ الببليوجرافيـا أصبحـتْ تُسْـتَخْدَمُ مـن قبـل المُخْتَصِّـين في المكتبـاتِ والمَعْلُومَـاتِ، فهـي في الوقْـتِ نفسِـه مفاتيـح للأعـمالِ الأدبيَّـة أو العلْمِيَّـةِ وتَصْبَـحُ عَتبَـاتٍ نَصِّـيَّةٍ مسـاعدةٍ للاطـلاع عـلى الموسُـوعاتِ والكُتُـبِ المعروفـةِ وغـير المعروفـة، فضـلاً عـن ذلـك، فالببليُوجرافيـا تُعطـي معلومـاتٍ مختلفـةٍ عـن المؤلِّـفِ والكتـاب كـما ذكرنـا، فـإذا كان عِنْـوانُ الكتـاب في الذِّهـنِ، ولم يحـضر اسـمُ المؤلِّـفِ فيقـومُ مبـاشرةً بالبَحـثِ عـن المؤلِّـف مـن خـلال هـذه الببليوجرافيـا، وتسـتطيع الببليوجرافيـا إرشـادَنا إلى معلومـاتٍ قـيِّمةٍ عـن العَمَـلِ نفسِـه إذا مـا بحثنـا عَـنْ التَّحليـل النَّـصِّي للعَمَـلِ، بمعنـى إعطـاء نُبْـذَة عنـه في المُخْتَـصَرِ لديهـا، وتنقسـم تلـك الببليوجرافيـات إلى ببليوجرافيـاتٍ تَخْتَـصُّ بمعرفـةِ الأسْـماءِ أو العناويـن المختلفـة للموسُـوعَاتِ والدَّورِيـاتِ، ومنها ما يَخْتَّـصُّ

---

(1) د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٩.

(2) د. صبري حافظ، ببليوجرافيا الرواية العربية، مجلة الكتاب العربي العدد٥٠ ،١٩٧٠.

(3) د. حمـدي السـكوت، ببليوجرافيـا الروايـة، نـشرت بدايـة كطبعـة تجريبيـة في خمسـة مجلـدات ضمـن أعـمال الـدورة الأولى لمؤتمـر الروايـة بالقاهـرة ١٩٨٩

بالوصـف الدَّقيـق المـادي للكتـابِ، كـما وضَّحـتُ ذلـك في البَـدْءِ، وهنـاكَ منهـا مَـا يفـرِّقُ بـينَ المَخْطُوطَـاتِ وبَعْضِهَـا البعـض وطبعاتها المختلفـة، وحديثـاً دخـل الحاسُـوب فِي عمليـة التَّصْنِيـفِ، ويمكـن ببسـاطة الوصُـولُ إلى الكتـابِ واسـم دار النَّشْرِ والمؤلِّـف بمجـرد الكتابـة عـلى محـركات بحـث معينـة، وهـي عبـارةٌ عـن مَخَـازنَ للمَعْلومَـاتِ ونسـتطيع تحميـل بعـض الكتُـبِ الموجـودةِ عـلى المُحَـرِكِ إذا أتيـح ذلـك، وهـو مـا يظهـر بجـلاء مـن الفهـارس المحوسـبة، وهنـا يظهـر دور التَّقنيـة الحدِيثَـة في البَحْـثِ عـن كتـابٍ بعينـه، وهـذا الأمـرُ كذلـك سَـاعد بطريقـةٍ عظيمـةٍ في تصنيفـاتِ ديـوي العَـشْري المَعْـرُوفِ[1] للوصُـولِ إلى الكتـبِ الخَاصَـةِ، سـواءً في الأديـان أم في التَّارِيـخِ أم في الآدَابِ كـما هـو مَعْـرُوفٌ في ترتيـبِ ديـوي العـشْري، فـإذا كان مـن المُمكـن البحـثَ بدايـةً بالعنـوان أو اسـم المؤلِّـف فإنَّـه يُمكـن البحـثَ بكلـماتٍ مـن العَمَـلِ نفسِـه تعتـبر كلـماتٍ مُفتاحِيَّـة، ويُعـد القـرْصُ الـذي أنتجتـه مكتبـةُ الكونجـرس الأمريكـي سـنة ١٩٨١ أوَّلَ فهـرس محوسـب عـلى قـرص مكتنـز، ولا بـد ونحـن في هـذا المقـام أنَّ نؤكـد أنَّ الفهـرس العالمـي «World Cat» أتـاح فرصـة تصويـبِ الأخطـاء الطِّبَاعِيَّـةِ والإملائيـة.

ومثـال عـلى الببليُوجرافيـا التَّحليليـة النسـقية «ببليوجرافيـا نَقْـدِ الرِّوايـة» للدّكتـور مُصْطَفَـى الضَّبْـعِ، فقـد جَمَـعَ فيهـا الكُتُـبَ والرَّسَـائلَ العِلْمِيَّـةَ الخَاصـة بالإنتـاجِ النَّقـدي الرِّوائِـي، حَـمَلَ القِسْـمُ الأوَّلُ منهـا الكتـبَ العَرَبِيَّـةَ والمترجمَـةَ، بـدأ القسـم الأول بالكتـب العربيـة حسـب المؤلـف، وثانيـاً بالكُتُـبِ العربية حسـب العنـوان ثـم القسـم الثَّـاني الخـاص بالرَّسـائلِ العلميـة بـدأه بالرَّسـائل حسـب اسـم البَاحـث، ثـم مـرةً أخـرى حسـب عنـوانِ الرِّسـالة، فالتنظيـم في هـذه الببليوجرافيا يبـدأ باسـم المؤلِّـف في الكتـبِ والرَّسـائل ثـم عنـوان الكتَـابِ والرِّسَـالة، وهـذه الببليوجرافيـا جمعـت ١٥٤٣ كتابـاً مؤلَّفَـاً في نَـقْدِ الرِّوايـة العَرَبِيَّـة، و١٢٢٧ رسَـالَةً عِلْمِيَّـةً مَاجِسْـتِير ودُكْتـورَاه في نقـد الرِّوايـة، وقـد توصـل صَاحِـبُ الببليُوجرَافيـا

---

(١) يعتـبر نظـام ديـوي العـشري أول تصنيـف حقيقـي ومفيـد للكتـب في المكتبـات، ويعـود إلى الأمريكـي ملفـل ديـوي، صـدرت الطبعـة الأولى منـه عـام ١٨٧٦، يقـوم هـذا النظـام عـلى تقسـيم المعرفـة البشريـة إلى عـشرة أقسـام، ويتفـرع مـن كل قسـم عـشرة أقسـام، وهكـذا ..

بَعْدَ فَحْصِ الأعْمَالِ إلى مَجْمُوعَةٍ مِن النَّتائجِ تَخْدِمُ أي باحثٍ منها «سَطْحِيَّةُ التَّناول النَّقدِي للأعْمَالِ الرِّوائِيَّةِ لدى كَثِيرٍ مِنْ أجيالِ البَاحِثين الجُددْ، ففي كَثِيرٍ من الأحيانِ تكونُ الأعْمَالُ الرِّوائِيَّةُ التي يَدْرِسُها البَاحِثُ هي أوَّلُ أعمالٍ روائيَّةٍ يُطالعُها في حياتِه، مما يجعله مفتقداً قراءةَ المَشْهَدَ بقدر من العُمْقِ، وهو ما يَنْعَكِسُ على أحْكَامِه النَّقْدية»[1]. وهذا الحُكْمُ مِنْ صَاحِبِ الببليُوجرافيا يَدفَعُ البَاحثينَ إلى الاجْتِهَادِ في القِرَاءَةِ النَّقْدِيَّة للأعْمَالِ الرِّوائِيَّةِ وتَخَيُّرِ المُؤَلِّفين الَّذين لديهم أعْمَالٌ عَدِيدةٌ في الرِّواية وأنْ يُمْعنوا النَّظَرَ في تَحْليلاتِهم النَّقْدِيَّةِ مُسْتنِدِينَ في ذلك إلى منهجٍ علميٍّ سَليمٍ، حتى يَخْرُجُوا بأحْكَامٍ مَقبُولَةٍ ومُفِيدَةٍ، مِنْ هنا فإنَّ الببليُوجْرَافيا أصبحتْ عتبةً تُضِيءُ للبَاحثينَ الطَّرِيقَ لتَقدِيمِ ما هو مفيدُ.

ونأخُذُ مثالاً على ما خَطَّه الكاتِبُ والأديبُ شَوقِي بدر في الببليوجرافيا؛ حَيثُ قامَ هذا الأدِيبُ بِعَمَلِ أكثر من ببليوجرافيا لكتَّابٍ كبارٍ نَحْوَ غابريل غارسيا ماركيز ونجيب محفوظ والغيطاني وغيرهم، وقد نُشِرَتْ تلك الببليوجرافيات في دَورِيَّاتٍ مختلفةٍ، منها ببليوجرافيا غابريل غارسيا ماركيز، في مجلة الرِّواية الفَصْلِيَّةِ التي كانتْ تَصْدُرُ عن الهيئةِ المِصْرِيَّةِ العَامَة للكتابِ، وفي هذه الببليوجْرَافيا قَامَ الكاتِبُ بحَصْرٍ لِكُلِّ ما يتعلق بالكاتب الكولومبي المَعْرُوفِ ماركيز، مِنْ مُؤَلَّفاتٍ له، ومُؤَلَّفاتٍ عنه ومَقَالَاتٍ له، ومقالاتٍ عنه وسيرته الذَّاتية بكلِّ تفاصِيلِها، الأمرُ الذي يؤكِّدُ أهميةَ هذه الأعْمَالِ التي تُؤَرِّخُ لصاحبها، وكانتْ تلك الببليوجرافيا خَيرَ دَلِيلٍ على مُنْجَز ثقافي بَدِيع قَامَ به الأديبُ شَوقِي بدر. في البدءِ عَرَّفَ بالكاتبِ الكولمبي قائلاً: «ولد جابرييل جارسيا ماركيز في مدينة أراكاتكا شمال كولومبيا عام ١٩٢٨ ويقال إنه ولد في السادس من يناير عام ١٩٢٧، طبقاً لما ورد في سيرته «عشتُ لأروي» درسَ في مدرسة يسوعية في مدينة بوغوتا العاصمة لينتقل بعدها إلى الجامعة، عمل في الصَّحَافَةِ، وتنقل بين كثيرٍ من بلدانِ العالمِ أهمُها روما وباريس، عَمِلَ في

---

(١) د. مصطفى الضبع، ببليوجرافيا نقد الرواية، الكتب والرسائل العلمية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦ص ١٦

مجـالاتٍ كثـيرةٍ نظـراً لضيـق ذات اليـد أثنـاء إقامتـه في باريـس ١٩٦٠، وكتـبَ في ذلـك الوقـتِ روايتـه «ليـس للكولونيـل مَـنْ يكاتبـه...»[١]. ثـم يبـدأ بعـد التَّعريفِ بالكاتـبِ ووفاتـه التـي كانـت في ٢٠١٤ وقـت صـدور هـذا العـدد مـن المجلـة، يبدأ في رصـد مؤلفاتـه، مـن الروايـاتِ والقصـصِ، والقصـص القصـيرة، ثـم ينتقـل إلى الكتـب التـي نُـشرت عنـه، وهـي ثلاثـةُ عـشرَ كتابـاً باللغـةِ العَرَبيَّـةِ، وكذلـك الدِّرَاسَـاتُ التـي وَصَلـتْ إلى أكثـر مـنْ أربعمائـة دِرَاسَـة، وببليوجرافيـة عنـه، وهـو مـا يُعَـدُّ عـدداً كبـيراً في الكتابـة عـن أديـبٍ واحـدٍ، ومـا كانَ ذلـك ليحـدث إلا لأنَّ ماركيـز يسـتحق ذلـك، فقـد حصـل عـلى جائـزة نوبـل في الآدابِ ١٩٨٢، وأصبحـتْ كتاباتُـه مـلء السَّـمْع والبَّـصَرِ. وهـذا الجَمْـعُ العظيـمُ لأعْـمَالِ كَاتِـبٍ وأديـبٍ لـه ثقلـه هـو مـا يُمَهِّـدُ لقيـامِ نَظَرِيَّـةٍ نَقْدِيَّـةٍ، وهـو مـا نرجـوه لأدبنـا العَرَبِي في الوقـتِ الحـاضرِ بعـد وجـود عـدد كبـير مثـل مـا قـام بـه الأديـب شـوقي بـدر مـن خـلال الببليوجرافيـات هنـا أو هنـاك؛ لأنَّ بدايـةَ قيـامِ نَظَرِيَّـةٍ نَقْدِيَّـةٍ تكمـن في جمـع المـادة العلميـة، وحـصر الأعـمال الإبداعيـة، في اللغـة التـي ينشـد لهـا الكاتـب الفضيلـة، ويتسـع النطـاق إذا ارتبطـت بلغـة أخـرى لتكـون نظـرة شـاملة تخـدم الإنسـانية، سـواءً أكانَ في العـالمِ العَـرَبِيِّ أم الغَـرْبِي.

[انظر التضاريس النصية - جيولوجيا النص]

البِدَايَاتُ Incipiencies le'buts.

أيُّ نـصٍّ لَـهُ بِدَايَـةٌ، ولَـهُ نهايةٌ، ولـه مَوضُـوعٌ؛ مِثْلَ الحَيَـاةِ التِـي نَحْيَاهَا، فالنَّـصُّ الأدبي لَـهُ بدايـةٌ ولـه نهايـةٌ؛ القصيـدةُ لهـا مطلـعٌ دارتْ حَولَـه دِرَاسَـاتٌ عَدِيـدَةٌ ولهـا خَاتِمَـةٌ. اللوحَـةُ لهـا بدايـةٌ يبـدأ منهـا الفَنَّـانُ بألـوانٍ يختارُهـا تَتَـنَاسَبُ مـع عنوانِهـا، ونهايـةٌ يختـمُ بهـا رسْـمَتَهُ، وكَذَلِـكَ الأمْـرُ فِي النَّحْـتِ وفِي جَمِيـعِ الفُنُـونِ، لذلـك فإنَّ البِدَايَـاتِ لهـا خُصُوصِيَّـتُها السَّـاحرةُ فسِـحْرُ البِدَايَـاتُ Le charme des le'buts في أي شَيءٍ هـو عَتَبَـةٌ نَـصِّـيَّةٌ لذلـك الـشَّيء أيـاً كان نـوعُ العِلْـمِ المُسْـتَعملِ فيـه،

---

(١) شـوقي بـدر، جابرييـل جارسـيا ماركيـز، والضبـط الببليوجـرافي لعالمـه الروائـي في الدوريـات العربيـة، مجلـة الروايـة قضايـا وآفـاق، ٢٠١٤ص١٣٣

فبِدَايَـاتُ الحَضَـاراتِ عتبـةٌ عـلى مـا وصلـتْ إليـه كلُّ حَضَـارَةٍ، ومـا الحَضَـارَةُ بأكملهـا إلا نَـصٌ مَفتُـوحٌ للجميـع ينهلـونَ منـه. هـذا النَّـصُّ كانـتْ لـه بدايـاتٌ، تلـك البدايـات تُسـمى بِسِـحْرِ البدايـات، لمـاذا؟ لأنَّ البِدَايَـاتِ دائـماً فيهـا سِـحْرٌ وعُجْـبٌ؛ ذلـك أنَّ الأمـرَ لم يَكُـن مَعروفـاً مـن قبـل فأصْبَحَـتْ البِدَايـةُ أو التَّجربـةُ مـن العَجَائِـبِ، أو إنْ استطعنا القولَ من السِّحْـرِ، أي مِـنْ الشَّيءِ الخـارِقِ للطَّبيعة، حتـى في بِدايَـاتِ العُلُـومِ والمَعْرِفَـةِ، والخَـوضِ في عِلْـمٍ جَدِيـدٍ لَـهُ أيضـاً سِـحْرُه وعُجْبُـهُ، فعبـاسُ بـن فرنـاس حـين أراد الطَّـيران سَـخِرَ منـه الجَمِيـعُ، وأصَـرَّ عـلى ذلـك، ودفـعَ حَيَاتَـه ثمَـناً خدمـةً للبَشَرِيَّـةِ، وجَعَـلَ العُلَـماءَ يفكِّـرُونَ في الطَّـيَرَانِ، وبالفِعْـلِ كانـتْ بدايتـه عجيبـة، حَيـثُ وَقَـفَ العُلَـماءُ عنـد هـذا الحَـدِّ ليبـدءوا منه رحلـةَ البَحْـثِ عـنْ الطَّـيَرَانِ، فكَانَـتْ الطَّائِـرَاتُ والصَّوارِيـخُ، وكُلُّ الأشْـيَاءِ التـي تؤكِّـدُ قـولَ المَـولَى عَـزَّ وَجَـلَّ ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾. مِـنْ هُنـا يُمْكنُ للدَّارِسِـين البَحْـثَ في بدايـةِ عِلْـمِ الطِّـبِ مثـلاً والـذي كان في بدايتِـه علاماتيـاً، ذلـك أنَّ العَـارِفَ في الطِّـبِ يَعْـرِفُ المَـرَضَ مـن خِـلالِ العلامـة التـي يراهـا في وجـه المَرِيـضِ كـما كانَ عنـدَ اليُونانيـين القُدَمَـاءِ، ومـا حَـدَثَ في الطِّـبِّ حَـدَثَ أيضـاً في الهندَسَـة والفيزيَـاءِ والطَّبيعَـةِ، والفَلْسَـفَةِ.. ويُمْكِـنُ لأيِّ مُطَّلِـعٍ أو مُثَقَّـفٍ أرادَ دِرَاسَـةَ شَيءٍ في تلـك العُلـومِ أو تلـك الحَضَـارَاتِ، فعليـه البحـثُ عَـنْ البِدَايَـاتِ فسَيَجِدُ فيهـا حبًّـا وسِـحْراً يسـتهويانه» البِدَايَـاتُ سِـحْرٌ مـا بَعْـدَهُ سِـحْرٌ، فبِدَايَـةُ كُلِّ شَيء إنَّـما عتبـةٌ للدّخُـولِ إلى عـالمٍ جَدِيـدٍ مـا زالَ غامِضـاً محتشـداً بـالأسْرارِ، ومَليئـاً بالأسْـئلَةِ، وفي داخـلِ كُلِّ إنسـانٍ- شَـعَرَ بذلـك أمْ لمْ يَشْـعُرْ- نَزْعَـةٌ للبَحْـثِ عَـنْ البِدَايَـاتِ أو الأصُـولِ أو الجِذُورِ..البِدَايَـاتُ غَامِضَـةٌ دائـماً، ونَزْعَـةُ البَحْـثِ عَنْهَـا في دَاخِلِنَـا، هـي الأخـرى، غَامِضَـةٌ، وفي الغُمُوضَـينِ مـا يَمْنَحْنَـا لَـذَّةَ مُزدحمـة مـن شـعورٍ بالمَـاضِي الغَائِـبِ والحَـاضِرِ الجَدِيـدِ، وشُـعُورٍ بكثافـةٍ رُوحيَّـةٍ وَتَبَصُّـرٍ علمـي في الوقـتِ نفسِـه»[1]. ونذكـر مـا دمنـا نَبْحـثُ البِدَايَـاتِ مـا خطَّـه الدُّكْتُـورُ خزعـل المَاجـدي مـن كتـابٍ حَمَـلَ عنـوانَ المُصْطَلَـحِ نفسـه «سِـحْرُ البدايـات»، وقـد بحـث

---

(١) د. خزعـل الماجـدي، سـحر البدايـات، التكويـن في ريعـان فجـره، دار غـراب للنشر والتوزيـع، القاهـرة ٢٠١٦ ص ٧.

في هـذا الكتَـابِ عـن البِدَايَـاتِ في أمـورٍ عَــدِيدَةٍ؛ بَـدْءاً مـن بِدايَـة الكـونِ والأرضِ والإنسـانِ، فكلُّهـا بدايـاتٌ، وكـمَا قُــلْنَا إنَّ البِدَايَـاتِ والبَحْـثَ فيهـا يسْـتَهْويان الإنْسَـانَ، ومـروراً ببدايـة التَّاريـخ، والزِّرَاعَـةِ ووجـودِ المُجتَمَـعِ، وبِدَايَـةِ الكِتَابَـةِ نفسِـها، وبِدَايَـاتِ الفُنُـونِ، والأدْيَـانِ والعِلْـمِ؛ لذلـك فـإنَّ تلـك البِدَايَـاتِ عَتَبَـاتٌ عـلى الحيـاةِ، ومـنْ الأهَمِيَّـةِ بِمَـكَان أنْ نتنـاوَلَ بَعْضَهـا باعْتِبَـارِ أنَّهـا بِدَايَـةٌ للعلُـوم كَافـةِ، ومَرَاحِلِهـا ومـا العِلْـمُ والحَيَـاةُ والفنـونُ والأدْيَـانُ إلا نُصُــوصٌ لهـا بِدَايَاتُهـا المُلْهِمَـةُ، ولهـا حَياتُهـا التـي عاشَـتْها مـنْ أجْـلِ الإنْسَـانِ، وكانَ العِلْـمُ هـو الطَّرِيـقُ الوَحِيـدُ المُعَــبِّرُ عـن تلـك البِدَايَـاتُ تَعْبـيراً صَادقـاً لا أسـطورياً كـما كان الحـال مـن قبـل، لأنَّ العلـمَ يُثْبِـتُ الـشَّيءَ بالدَّليـل عـلى وجُـودِ بداية هـذا الـشَّيءِ. وإذا كان الكَـونُ بِدايتُنـا الأولى، فإنَّـه في الوقـتِ نفسِـه المَتَاهَـة الكُـبْرَى في حياتِنـا، «مـنْ يُصَـدِّقُ أنَّ الكـونَ نَـشَأ مِــنْ صـدْعٍ في سَـدِيم الطَّاقـةِ الذي لا أحـدَ يعـرفُ بدايةً أو نهايـةً لـه، ذلـك الصَّـدْعُ الـذي بَـدَا وكأنَّـهُ رَمْيَـةَ حَجَـرٍ في بِرْكـة سـاكنة، ومِــنْ هـذا الصَّـدعِ الصَّغـير جـداً انشـقَّ نسِـيجُ الطَّاقـة، وأحـدثَ انفجـاراً كونيـاً أدى إلى انتفاخ بالـوني مـن سَـطْحِ النَّسِـيجِ وهـذا البالـونُ، تحديـداً هـو الكـونُ»[1]. هـذه كانـتْ بدايـة الكـونِ التـي تناولهـا العلـماءُ، وكيـف أنَّ هـذا الكـونَ الـذي نعيـشُ فيـه بـدأ بذلـك الانفجَـارِ العَظِيـمِ، ومـا زال الكـونُ في تمـدده وإذا كانَ العُلَـماءُ قـد حَـدَّدُوا أنَّ الكـونَ بـدأ منـذ ١٣ مليـار سـنة فإنَّـه سيسـتمر إلى ١٠٠ مليـار سـنة، وهـذا يؤكِّـد أنَّ الكـونَ سَيَسْـتَمِرُّ في التَمَـدّدِ، وأنَّ خلقـه كامـلاً لم ينتـه بعـد. كذلـك الأمْـرُ في بدايـةِ الأرْضِ؛ «حيـثُ جـاءتْ كلمـةُ أرضٍ مـن اللغـة السُّـومرية حيـث(أر) و(أرد) تعنـي الأرَض، وقـد دخلـت هـذه المفـرداتُ اللغـات السَّـامية والعربيـة وصَـارتْ (أرض) والنظريـاتُ العلميـة تقـول: «إنَّ المَجْمُوعَـاتِ الشَّمسـيةَ تكوَّنـتْ كلهـا دُفْعَـةً واحـدةً، فـالأرْضُ مثـلاً لم تَنْفَصِـلْ عـن الشَّـمسِ، وتـبرد تدريجيـاً، بـل هـي ولـدت مـع الشَّـمس»[2]. وقـد تكونـت الأرضُ منـذ البـدء مـن العنـاصر الأربعـة المعروفـة النَّـار والـتُّراب والمـاء والهـواء، وكانـتْ هـذه هـي البِدَايـةُ. أمَّـا بـدءُ

---

(١) المرجع السابق ص ١٣.
(٢) المرجع السابق ص ٣٩.

الإنْسَانِ، فكانتْ بدايةً تقريباً كما أجمع العلماءُ منذ ثلاثة ملايين عام، وهي بداية بعيدة، تضرب بعمق في جذور ما قبل التَّاريخ، وهناك أساطير عديدة تحكي ذلك منذ أن خُلق آدم - عليه السَّلام - وقد عاش الإنسانُ في البدء في الكهوف والغابات، وتغذى على الأشجار التي كان يتخذها لحافاً لجسَده، وكان عليه أنْ يُدافِعَ عن نفسه من الحيواناتِ المفترسة، وما أكثرها آنذاك، وقد عاش الإنسانُ حالةً وحشيةً، حين كان يُصَارِعُ من أجل البَقَاءِ، فانتقل من الوحشية إلى البدائية، وبدأ يكوِّن جماعات. والحياةُ على الأرضِ أرغمتْ ذلك الإنسانَ أنْ يكونَ حيواناً ناطقاً كي يعيشَ، ومن الطبيعي أنَّ البداياتِ يكون فيها نوعٌ من الوحشيةِ والصعوبةِ، وكانت حياةُ الإنسانِ فيها ذلك الأمر، وعاش الإنسانُ فترةً طويلةً منذ ٣٠٠ ألف سنة، وهي الفترة التي حاول أن ينتقل فيها من اللاوعي إلى الوعي، ومع فجر التاريخ Dawn of history أو فجر الضمير Dawn of Conscience على حد تعبير جيمس هنري برستد، والذي يحدده العلماء منذ ١٢ ألف عام، بدأ الإنسانُ ينظِّمُ شؤونَه. «إنَّ الحقيقةَ القائلةَ بأنَّ أفكارَ الإنسانِ الأول الخُلقية أتتْ نتيجةً لخبرته الاجتماعية الشَّخصية تُعدُّ من أعمق المعاني لرجالِ الفكْرِ في عَصْرِنا»(١).

وعن بدايةِ الكتابةِ، فإنَّها جاءتْ مع الصُّورة، لأنَّ التَّعبيرَ كانَ في البَدءِ بالصُّورة، وعليه فإنَّ الصُّورَ واللوحاتِ المَرْسُومَةَ على جدار الكُهُوفِ والمعابِدِ ما هي إلا تَعبِيرٌ عن الحَكي، ومنها الصُّورة نفسُها أو اللوحة، فاللوحة ما هي إلا تعبيرٌ بصريٌ عمَّا يجيشُ بصدر الفنان، فكانت تلك الصِّورُ وهذه اللوحات تعبيراً صَادقاً عمَّا يريدُ الإنسانُ قوله، والجديرُ بالذِّكر أنَّ تلك اللوحات القديمة المرسومة على جدران المعابد والكهوف أصبحتْ مصدراً لإلهام الفنانين الكبار في العصر الحاضر، ومن هنا نقول إنَّ الكتابةَ في عهدها الأول كانت بالرموزِ. الكتابة السيناوية والهيروغليفية والمسمارية السُّومرية مِنْ أقدم الكتابات، وكيف أنَّ الكتاباتِ المَصْريَّة القديمة بها أشكال تدلُّ على

---

(١) جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ص ٢٦.

ذلك، وفي كتاب «سحر البدايات» قسَّم تاريخ الكتابة إلى ثلاثِ مراحلٍ، تبدأ بالمرحلة اللانظامية، والتي كانت فيها الصورُ مبعثرةً على الصُّخور والعظام، ثم الكتابة النِّظَامية، والتي كان فيها نظام للرموز ونظام للتعبير، خاصة مع الكالكوليت في بلاد الرافدين، ثم المرحلة الثَّالثة الكتابة الأبجدية، والتي فيها بدأ الكلامُ على أساس الحُروفِ الصَّوتية انطلقت تلك الكتابة من جذرين أساسيين عراقي ومصري، مما يعكس التكامل الثَّقافي لحضارات الشَّرق الأدنى القديم، وكان ذلك في نهاية الألف الثَّالثة قبل الميلاد. أمَّا الفنون فإنَّ البداياتِ الخاصَّة بها لافتةٌ للانتباه؛ ذلك أنَّ الرَّسم وهو أولها كان موجوداً على الصُّخور، وتلك الرُّسومات كان لها الفضلُ في الكتابة، لذلك فإنَّ الرُّسومات الأولى كانت السَّبب في وجود الكتابة؛ وربما كان كهف بلومبوس في جنوب أفريقيا قد وجدت على جدرانه أقدم تخطيطات فنية مرسومة على الصُّخور. وكان النَّحْتُ من الفنون التي كانت بداياتها في العصور الحجرية القديمة، حيثُ أول منحوتٍ وهو دمية فينوس بريكة رام أنثوية» من العصر الحجري القديم الأسفل، والتي تُعَدُّ اليوم أقدم قطعة فنية في التَّاريخ عثر عليها الأثاري ن. جورين إنبار خلال حفرياته في مرتفعات الجولان السُّورية في منطقة بركات رام في صيف عام ١٩٨١، والمنحوتة مصنوعةٌ من حصى بازلتي صلب»[١]. وفنُّ العِمارةِ قريبٌ من فنِّ النَحْتِ، فمن الطَّبيعي أنَّ الإنسانَ الذي يعيش بداخل الكهف، أن يجعله منزلاً له يهتمُّ به، فظهرت قرى الصيادين في بلاد الشَّام في العصر الحجري الوسيط، تتكون من أكواخ بسيطة، والغريبُ أنَّ الإنسانَ الأول اهتم بعمارة المقابر أكثر من اهتمامه بعمارة المساكن نفسها. بينما المسرح وفن المسرح كان من الطبيعي أن يكون بعد أن استوطن الإنسان وبدأ يعيش في مكانٍ مستقرٍ بعيداً عن الغابات، وكانت الممارساتُ الدينيةُ الأولى ما هي إلا إرهاصاتٌ أوليَّة لفنِّ المَسْرَح، فضلاً عن مظاهر الزَّواج، فكانت تلك المظاهر والطقوس من الأعمال الدِّراميَّةِ التي

---

(١) سحر البدايات ص ٢٦٢.

تُعتبر بداية حقيقية للمَسْرَحِ عبْرِ التَّاريخ. وإذا تناولنا بدايات الموسيقى، فإنَّنا لا بُدَّ وأن نشير إلى أنَّ الموسيقى هي عنوان الشُّعوب، وما تبقى من أقدم ما وصلنا من آلات موسيقية كان قد عثر عليها في جنوب ألمانيا، وتعود إلى ٣٥٠٠سنة مضت، وهي عبارة عن فلوت عظمي في كهف «فيلس هوهل» أي أنَّ الآلة الأولى كانت مصنوعة من العظام، سواء أكانت عظاماً بشرية أم عظاماً لحيوانات برية. وكان الشِّعر في بداياته عبارة عن أغاني مشددة وتراتيل، فمن خلال اللغة والموسيقى والرقص نشأ الشِّعر الشَّفاهي كما جاء في كتاب «سحر البدايات». وفي العلوم جميعها تبدو البداياتُ مع العصر الحجري القديم كما في الفلك ورصد الكواكب، وفي الطب واستعمال الأعشاب من الطبيعة، وتجبير الكسور. وفي الفلسَفة أو حبّ الحكمة؛ حيث حاولَ الإنْسَانُ عن طريق الأسْطُورةِ البحثَ في العالمِ لمعرفة فلسفته، وظهرت قديماً الفلسفة عند الأشوريين والفراعنة القدماء. من هنا فإنَّنا نعي أنَّ الحياةَ بكلِّ ما فيها منذ بدء الخليقة وحتى الآن عبارةٌ عن نصوص يحياها الإنسانُ لها بداياتُها التي تميز كل فرعٍ من فروعها؛ لذلك نقول إنَّ النَّصَّ الذي نقصده هو كلُّ شيءٍ يُثري الحياةَ، ويجعل فيها نبضاً حقيقياً خادماً للبشرية، وما الحياةُ إلا نصٌّ نحياه، له مقدمةٌ باكيةٌ ونهايةٌ مبكيةٌ وما بينهما مجموعةٌ من العتبات.

بداية المقدمة Debut de l introduction. Beginning of the introduction

تلك التي تلفت الانتباه للكلام، وكما قال الجاحظ :»إنَّ لابتداءِ الكلام فتنةً وعُجباً« إشارةً منه إلى مقدمَةِ الكلام أو حتى إلى المقدِّمة ككل، وفي الشِّعر نعرفها بالتَّصرِيع أي تتساوى نهاياتُ الشَّطرين في القافية، ومثال على بداية المقدِّمة اللافتة للانتباه كما جاء في كتاب «هوية الثقافة العربية» يقول المؤلف في البداية:» يعتبر موضوع الهُوية الثَّقافية من أكبر الموضوعات إثارةً للقلق والجدل في معظم مجتمعات العالم في الوقت الرَّاهنِ نظراً لما تتعرض له الثقافاتُ المختلفة من عوامل التأثير والتغيير والتبديل»[1]. كيف تكونُ

(١) د. أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢ القاهرة ص ٥.

هـذه البدايـة عتبـةً نصيـة؟ إذا نظرنـا إلى موضـوع الكتـاب وجدنـاه يحمـل هـمَّ الهويـة الثَّـقافية العربيـة، وكانـت هـذه البدايـة مـن أجـل إثـارة الانتبـاه نحـو تلـك الهويـة الثقافيـة لأمتنـا العربيـة، بحكـم أنَّهـا، وكـما قـال الكاتـب في البـدء: إنَّهـا مـن الموضوعـاتِ التـي تثـير القلـقَ، ومـن ثـم فـإنَّ البدايـة الخاصـةَ بالمقدِّمَـةِ عَتَبَـةٌ مِـنْ عَتَبَاتِ النَّـصِّ، حَيـثُ أثـارتْ فينا حُـبَّ الاطـلاعِ عـلى العَمَـلِ؛ لأنَّـه يُمَثِّـلُ الومْضَـةَ التـي تُثـير فينـا حـبَّ الغائـب الـذي نبحـثُ عنـه، والغائـب هنـا هـو الكتـاب ومـا أدراكـم إذا كان الغائـب يمثـل الثقافـة نفسـها. وهويـة الأمـةِ العربيـة مبنيـة عـلى لغتهـا العربيـة، واللغـة العربيـة هـي هويتنـا الثَّـقافية ولغـة أجدادنـا وآبائنـا وهـي منـا ونحـن منهـا أعزهـا الله بقرآنـه العظيـم فعـلا شـأنها وازدان لواؤهـا. والكاتـب نفسـه في هـذا العمـل يؤكِّـدُ تلـك البدايـة مـن أول الكتـابِ إلى نهايتـه؛ حيـث تنـاول الحديـث عـن المقومـات الثقافيـة للمجتمـع العـربي والثقافـة الشـعبية بـين التعدديـة اللغويـة والتنـوع الثقـافي للأمـة والحديـث عـن الأقليـات في العـالم العـربي وسـبل التنويـر، كـما خَصَّـصَ جـزءاً ضخـماً مـن الكتـاب عـن أهـم مـا يميـز هويتنـا الثَّقَافِيَّـةَ وهـو اللغـةُ العَرَبِيَّـةُ، مِـنْ هنـا فـإنَّ البَـدْءَ بجُملـةٍ أو عـددٍ مـن الجُمـلِ لا بُـدَّ وأنْ يُثـيرَ فينـا ذلـك الـذي أثـاره الكاتـب في هـذا العمـل ليصبحَ عَـتبَةً مِـنْ عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ. وقـد احتفـى مـن قبـل حسـين نصـار بالافتتاحـات وعلاقتهـا بالنهايـات في كتابه «فواتـح سـور القرآن، يقـول: «وطبيعـة بشريـة أن يحـب الإنسـان الافتتـاح الجميـل، مـن الصبـاح الصحـو، والتحيـة العذبـة، والوجـه البشـوش، والبسـمة الرائقـة واللقـاء الـودود، فيفيـض عليـه شـعور مريـح وتفـاؤل عامـر لا يقتـصر ذلـك عـلى زمـان معـين أو مـكان محـدد»[1]. فضـلًا عـن احتفـاء عبـدالله بـن أبي الإصبـع في كتابـه «الخواطـر السـوانح في أسرار الفواتـح»[2]. ويمكن

---

(١) د. حسـين نصـار، فواتـح سـور القـرآن، مكتبـة الخانجـي، الطبعـة الأولى، القاهـرة ٢٠٠٢ص ٥. وقد تنـاول الدكتـور حسـين نصـار علاقـة فواتـح السـور بخواتمهـا كـما في صفحـة ٢٠٨ وعلاقـة السـور بمضمونهـا كـما في ص ٢١١.

(٢) وكتـاب الخواطـر السـوانح في أسرار الفواتـح، لعبـدالله بـن أبي الإصبـع تحقيـق د. حفنـي محمـد شرف، وطبـع بمطابـع الرسـالة، بالقاهـرة ١٩٦٠. هـو كتـاب يهتـم بفواتـح السـور القرآنيـة وقـد بنـاه المؤلـف عـلى مقدمـة وثلاثـة أركان، كل ركـن منهـا يرتكـز عـلى بابـين ثـم الخاتمـة، وقـد شرح=

الرجوع إلى تلك الكتب للمزيد في مجال البدايات، وغيرها من المؤلفات التي تهتم بالبدايات والافتتاحات، وهي مذكورة في هذا المعجم باعتبارها من عتبات النصوص المهمة.

[انظر المقدمة - المقدمة الشارحة - المقدمة المقتضبة - المقدمة الذاتية - المقدمة الغيرية - المقدمة المفتوحة - المقدمة المقفلة - مقدمة المترجم - مقدمة المعرب - مقدمة الطبعة الأولى...]

البنية الصغرى للعمل Micro structure de tixte. Micro structure of work

البنية الصغرى للعمل هي تلك التي تتكون مع مجموعة من بنيات متساوية لها، تعتبر بنيات صغرى تلتقي جميعها لتكوِّن البنية النَّصِّيَّة الكبرى، وكما ذكرناً أنَّ البنية الكبرى ما هي إلا مجموعةٌ متكونةٌ من بنيات صغرى، كما هو حادث في رواية «١٠٤ القاهرة» فقد سارت فيها الكاتبةُ على نحو ما استبان من خلال ذلك السَّرد، فالكاتبةُ تقدم لوحة اجتماعة متشابكة من الشخصيات النابضة بالحياة، وكذلك الأمر في الكثافة التي كان لها الأثر في تحريك الحياة، خاصة وأنَّها بدأتْ منذ فترة الخمسينيات وحتى الوقت الذي نحياه مع بداية الألفية الثالثة، خاصة العقد الثاني منها، طافت وجالت الكاتبة في عوالم الشخصيات المصرية، مع كافة طبقاتها، وكان هناك صراعٌ مع تلك الشخصيات المتفرقة التي تتماوج بين الحقيقة والخيال من خلال فلسفة الطبيعة الإنسانية الممزوجة بالحالة الرَّوحانية، التي كانتْ متجليةً في بطلةِ العَمَلِ وبين الواقِعِ الذي طالما كانت تصطدم به الكاتبة. وشكل من أشكال الكتابة الجديدة تمردت فيها الكاتبةُ على الواقع التقليدي للكتابة، وهو الحادث في العمل، وكانت بنيات العملِ الصُّغرى عميقة وتحتاجُ إلى فهمٍ دقيقٍ، لأنَّها مُعبرةٌ عن الشَّخْصيَّة المَصْرِيَّة عبر مراحلها المختلفة. وهذا

=في المقدمة معنى الإعجاز المرتبط بفواتح السور، حيث عدَّ الافتتاح الجيد من الإعجاز، وقد حصر الفواتح اللفظية في خمس وثمانين فاتحة...وعلى الرغم من صغر حجم الكتاب وندرته، إلا إنه يقدم شيئاً في افتتاحات النصوص القرآنية تفيد الباحثين.

مـا كانـت تقصـده الكاتبـة بـأن تتغلغـل في عمـق الشَّـخصية وتفتتهـا لتبحـث عـن عنـاصر التغيـير فيهـا، وهـو مـا نلاحظـه مـع عـدد مـن الشـخصيات نحـو نرجـس ومـا طـرأ عليهـا نتيجـة مـا حـلَّ بهـا مـن ظـروف غـيرت مـن طبيعتهـا التـي كانـت عليهـا، وحسـن والدكتـور إبراهيـم، وجميعهـم ومواقفهـم في العمـل مـا هـي إلا بنيـات صغـرى تتضافـر مـن أجـل إظهـار البنيـة الكـبرى للعمـل، والتـي كانـت ترمـي إلى التأكيـد عـلى العـالم الرُّوحـي للشَّـخصية ومـا ينتـاب هـذه الشَّـخصية تحديـداً في مراحلهـا المختلفـة كـما حـدث مـع انـشراح.

كذلـك الأمـر نـرى في روايـة «الطَّبْـلِ» للكاتـب فاضـل السِّـباعي، فحـين يطالـع المتلقـي لفظـة الطبـل يقـع في نفسـه أنَّهـا هزليـةٌ هابطـةٌ وسـيقرؤها في عجالـة، ولكـن حـين يدقـق مـن الهـدف الرئيـس للكاتـب يـدرك أنَّ الأدبَ فعـلاً معـبرٌ عـن المجتمـع في كلِّ أمـوره؛ لأنَّـه وسـيلته الإعلاميـة ومنـبره الثَّـقافي عـلى مـر العصـور. فالطَّبْـلُ يشـير كذلـك إلى اختـلاط الأمـور، وعـدم التَّدقيـق لمعرفـة الجيـد مـن الـرديء، وهـو مـا يُسـتبان أكثـر عنـد قـراءة العمـل؛ لذلـك وطالمـا أنَّنـا نبحـث في البنيـة الصغـرى للعمـل، فـإنَّ الأمـرَ لا يعـدو أكثـر مـن تبيـان السَّـبَبِ في تسـمية هـذه الرِّوايـة بالطَّبْـلِ، هـل لأنَّ اللفظـةَ تشـير إلى حتميـة وجـود أبعـاد أخـرى للعنـوان تُعـرف مـن خـلال القـراءة الداخليـة؟ أم أنَّ لفظـةَ الطَّبْـلِ تُوحـي بالخـروجِ مـنْ الحُـزْنِ إلى الفَـرَحِ ويكفِـي مـا لاقينـاه نَحْـنُ العَـرَبُ في هـذا العـالم المُوحِـشُ والمـليء بالمحسـوبية والرَّشـاوى وغيرهـا مـن أمـور الفسـاد، وهـو مـا عـزف عليـه الكاتـب كثـيراً في هـذا العمـل. لقـد أراد الكاتـبُ الخـروج بالمتلقـي في نزهـةٍ يسـتمع معـه فيهـا لقـرع الطُّبُـولِ المحـذرة مـن مغبـة تلـك الطُّـرق المتَّـبعة لـدى الشُّـعوب، والتـي تكمـن في الإدارة، وكيفيـة بسـط نفـوذ المديـر عـلى الآخريـن، وهـو نـوعٌ مـن التَّسـلط. وهـو مـا يجعـل المتلقـي في حـيرة ممـا نحـن فيـه ويتسـاءل إلى متـى سـنظل هكـذا؟ وتظـل تحكمنـا تلـك العنجهيـات الكذابـة، وهـو مـا عـبَّر عنـه الكاتـبُ في هـذا العمـل سـاخراً مـن الإدارة، التـي تهتـم فقـط بأمـور تافهـة لا تسـمن ولا تغنـي مـن جـوع، وكانـت جزئيـات عديـدة في العمـل مـن خـلال قصـة هاتـين الفتاتـين اللتـين تنازعـا مـن أجـل وردة وقامتـا بتمزيقهـا نتيجـة العـراك الـذي حـدث بينهـما مـن أجـل «وردة» ألقاهـا شـابٌ عليهـما، وتقـول كلُّ

واحدة منها إنَّها لها، وهنا نرى إسقاطاً من الكاتب على الواقع وأن الأمور في العمل كافة لم تتعد مشكلة الوردة وتقام من أجلها التحقيقات وتؤخذ من أجلها الجزاءات، فضلاً عن « دفتر الحضور والانصراف «. إنَّ العلاقة بين البنية الكبرى للعمل والصغرى تبدو في عدد من المقاطعِ السَّرديَّةِ التي خَطَّها الكَاتِبُ في «الطَّبْلِ» فإذا كانَ العنوانُ سلطةً عليا للرِّوايةِ، فإنَّ المقاطِعَ السَّرديَّة نراها مرتبطةً به، وهناك تلاؤمٌ بين الطَّبْلِ وارتفاعِ الإيقاعِ الصَّوتِي للحِوارات التي حوتها الرِّواية، والتي تشير - بلا أدنى شكٍ - إلى المهزلة الأخلاقية التي كانت وما زالت تواجه الموظَّفين؛ لذلك نجد، وفي قمة إثارة الفقرات الرِّوائية والتي يعلو فيها صوتُ الرَّاوي أو بطل العمل نفسه من خلال تلك الحوارات والسِّيناريوهات المختلفة، التي كان لها دورٌ كبيرٌ في الرِّواية نجد ما حدث بين عثمان بك العطَّار مراقب الحضور والانصراف، والذي يمثِّلُ العهد القديم الذي يعشق ويتمنى أن يبقى على حاله دون فهمٍ لحقيقة الواقع، وبين هاني النَّبهاني ذلك المدير الذي يعمل معه في المبنى نفسه؛ حيث تطاول الأمر بينهما ليعلو صوتهما، فالأوَّل يصمِّمُ على أنَّ الأخير لا بُدَّ وأن يستأذن منه قبل مغادرة المبنى، والثَّاني يستعظم الأمر بحكم أنَّه مديرٌ وله علاقاته اليومية بالوزير، وبالتَّالي فهو يعتاد الذِّهاب يومياً إلى مبنى الإدارة المركزية، والذي لا يبعد كثيراً عن المبنى الموجودين فيه. وهذه جزئية صغرى للبنية الرِّوائية. يقول مراقب الَّدوام للنَّبْهَانِي «كنت أتسامحُ. ولكني(ولوح بسبابته) لن أتحمَّلَ، منذ اليوم هذه المسؤولية!. وأي أمر طرأ؟. إنَّه النِّظام! . إذن، فالنِّظام عندك (قال النَّبهاني ونبرة صوته في ارتفاع) أن أتقدَّم إليك بإذن خروجٍ، كلما دعتني الضَّرورة إلى أن أتوجَّه إلى مبنى الإدارة المركزية، لأقابل الوزيرَ أو الأمين أو أراجع الدِّيوان العام؟!. تماماً! النِّظام! أنا لا أعرف إلا النِّظام! لن أفرط بتطبيق التَّعليمات بعد اليوم»[1]. وهو الأمر الذي يلحُّ على وجود طبلٍ عالٍ يؤكِّدُ على تلك البيروقراطية التي سئم منها الموظَّفون، التي

---

(١) فاضل السباعي، الطبل، إشبيلة للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى سبتمبر ١٩٩٢، دمشق سوريا ص٢٠.

لا تراعـي آدميـة الإنسـان، إنَّ البيرقراطيـة التـي عناهـا الكاتـب هنـا هـي تلـك التـي ملَّـت منهـا الشـعوب، وخاصـةً في العـالَمِ العَـرَبِي وحديثـه عـن النِّظَـام مـا هـو إلا جـزءٌ مـن الهـمِّ الأكـبر الموجـودِ في العمـلِ وهـو علاقـة الإدارة بالموظَّفـين فيهـا. ومـن هنـا نَعْلَـمُ أنَّ البنيـة الصُّغـرى للعمـل هـي عتبـةٌ مـن عتبـات النصـوص، ولهـا أهميـة كـبرى يدخـل مـن خلالهـا المتلقـي لمعرفـة مقصديـة الكاتـب، فـإذا عـرف البنيـة الكـبرى فهـو يبحـث عـن البنيـات الصغـرى التـي تكونـت منهـا تلـك البنيـة الكـبرى مـن أجـل معرفـة شيء جديـد.

[انظر الفكرة العامة أو البنية الكبرى للعمل]

(ت)

التَّحْبِيرُ Encrage. Inking

التَّحْبِيرُ هو التَّحْسِينُ والتَّزْيِينُ، وفي تحبير الكلامِ أي اختيار الأفضلِ للتَّعْبيرِ، والتَّحبِيرُ في الشِّعْرِ أي تنقية الكلام، والكاتب يحاول تحبير ما كتبه بأن يعيد القراءة لانتقاء الألفاظ الأكثر دلالة على ما يريده، وهو قريب من مصطلح الميتانص. وقد ذكر الجاحظ «أن تَحْبِيرَ الرِّسَالَةِ أي كتابتها. فإذا كان من قول المنشد وقريضه ومن نحته وتحبيره، فقد بلغ الغاية وأقام النِّهاية» وهناك كتاب يحمل عنوان « تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر» لعبدالله ابن أبي الإصبع. وقد جاء في مقدمة ذلك الكتاب الأبواب التي تناولها فيه، ومنها أبواب عديدة هي في حد ذاتها من عتبات النصوص، وقمت بوضع خط تحت البعض منها يقول: «قدمت من الشرائط، فكان ما جمعته من ذلك ستين بابا فروعا بعد ما قدمته من الأصول، وهي: الاحتراس، والموازبة براء مهملة، والترديد، والتعطف، والتفويف، والتسهيم، والتورية، والاستخدام، والتغاير، والطاعة والعصيان، والتسميط، والمماثلة، والتجزئة، والتسجيع، والترصيع، والتصريع،التشطير، والتعليل، والتطريز، والتوشيح، والاشتراك، والتلفيف، والعكس، والإغراق، والغلو، والقسم، والاستثناء، والاستدراك، وجمع المختلفة والمؤتلفة، والتوهيم، والاستطراد، والتكميل، والمناسبة، والتفريع، والتكرار، ونفي الشيء بإيجابه، والإيداع، والاستعانة والموازنة بزاي معجمة، والتذييل، والمشاكلة، والمواردة، والتهذيب، وحسن النسق، وبراعة التخلص، والانسجام، والحل، والعقد، والتعليق، والإدماج

والازدواج، والاتساع، والمجاز، والإيجاز، وسلامة الاختراع من الاتباع، وحسن الاتباع، وحسن البيان، والتوليد، والتنكيت، والاتفاق، والإغراب، والطرفة. وأنعم النظر فيه، لا جرم أني لم أعتد بكتابه في عدة ما وقفت، عليه من ذلك، وإن كنت قلما رأيت منها كتابًا خلا عن موضع نقد، بحسب منزلة واضعه من العلم، والدراية، فمن قليل ومن كثير، وكل أحد مأخوذ من قوله ومتروك إلا من عصمه الله من أنبيائه، صلوات الله عليهم وسلامه والسعيد من عدت سقطاته، «وما أبرِّئُ نفسي » ولا أدعي سلامة وضعي دون أبناء جنسي، غير أني توخيت تحرير ما جمعته من هذه الكتب جهدي، ودققت النظر حسب طاقتي، فتحرست من التوارد، وتجنبت التداخل، ونقحت ما يجب تنقيحه، وصححت ما قدرت على تصحيحه، ووضعت كل شاهد في موضعه، وربما أبقيت اسم الباب وغيرت مسماه إذ رأيت اسمه لا يدل على معناه، إلى أن جمعت، جميع ما في هذه الكتب من الأبواب ..»[1]. من هنا يتأكد أنَّ التحبير وإعادة النظر في النَّصِّ حتى يخرج في أبهى حلة من عتبات النص.

[انظر الكتابة- الألم - الطباعة]

التَّخَلص Transition from meaning to meaning smoothly

Transition de la signification à la signification en douceur

التخلُّصُ أن يخرج الكاتبُ من معنى إلى معنى آخر بسلاسة وارتباط، بمعنى ألَّا يقطع الأمْرَ قطعاً، حيثُ إنَّ الكاتبَ المجيد من يجعل هناك رقاباً للمعاني كما ذكر ابن الأثير: «أن يكون خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة، لتكون رقابُ المعاني آخذة بعضُها ببعض ولا تكون مقتضبة»[2]، ويختلفُ الأمرُ من كاتبٍ إلى كاتب، وهي جزئيةٌ مهمة جداً، وتأتي وفق دراسة البنية من ناحية المعنى المتدارك في العمل الأدبي، وتسلسل ذلك المعنى، وبالفعل نرى ذلك جيداً في رواية «السَّماسِرة» ينتقل الكاتبُ من معنى إلى آخر برابط،

(١) عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وإعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣ ص ٩٢.

(٢) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية صيدا بيروت١٩٩٠ص ٩٧.

حيث تلك الفتاة المسكينة زهرة التي لم تهو الدِّرَاسَة، ولم تجلس كثيراً في حجر الدرس، وكانت الطفلة تعيش في دار للأيتام وكثيراً ما كانت تهرب ثم تعود وتشعر دائماً بالحرمان، و في أكثر أيامها تبيت مع أطفال الشوارع، هذا ما عبر به الكاتبُ عن تلك الفتاة في فقرة كاملة لينتقل بعد ذلك إلى معنى آخر مرتبط برباط مع الفقرات، فكيف أنها تعيش في هذه الأماكن ثم تتفاجأ بأن أحد الأشخاص يعرض عليها ركوب المركب الشراعي، وتفرح لذلك وتقبل بنهم ظناً منها أنَّه يريد التفريج عنها، إلا إن الأمر تغير في المركز فاغتصبها، وألقى بها في النهر، والرابط هنا أن المعنى السابق، وهو أن تلك الفتاة الصغيرة قد اغتصبت، وهو يرتبط برباط سابق في المعنى لمن يدقق في حالتها، فهي هاربة من الدَّار تهيم في الشَّوارع، فمن السهل أن يفترسها ذلك الفحل البشري، والشاهد هنا هو الرابط بين حالة تلك الفتاة وبين النتيجة التي وصلت إليها. يقول الكاتب في الفقرة الأولى: « لم تُقبل زهرة كثيراً على الدِّراسة، وكانتْ لا تقبل أن يسألها أحد عن دروسها، رغم قدرتها الذهنية العالية وطموحاتها التي تتعدى حدود الدار، تعودت الهروب خارج أسوار الدار أو القرية كما يسمونها أحياناً، فعشقت المشي في الطرقات في حرية وبلا هدف[...] تعرفت على أطفال يقاربونها سناً ولكن بلا دار يلجؤون إليها في نهاية اليوم..»[1].. ثم ينتقل إلى النتيجة المترتبة على ذلك الضياع، وهو المعنى الذي يريد أن يوصله لنا الكاتب يقول «بادلها حديثاً بحديث فاستراحت له، شجعتها ابتسامته لتشاركه حبّات الترمس، وكانت أمنيتها أن يدعوها لتركب مركباً شراعياً، وكم كانت سعادتها عندما علمت أنه يمتلك المركب فدعاها لتذهب معه لمركبه [..] داعبها فابتسمت في البداية وامتدت يده أكثر مداعبة فتراجعت، وأحسّت وكأن لسعة برد اخترقت جسدها [..] هامت به اللحظة، ولم ير شيئاً سواها وانطلق وهج الغريزة يعصف فوق القارب اختلطت صرخاتها ودماؤها بنسمات الليل، لكنها لم تصل أبعد من مكانها»[2].

---

(١) طنطاوي عبد الحميد، السماسرة، بورصة الكتب، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق ص ٣٥.

وكذلـك الأمـر نـراه في روايـة بديعـة تحمـل عنـوان «سـكون» ربـط فيهـا الكاتـبُ بـينَ جزئياتـه الأربعـة برباـط رائـع، رغـم أنَّ الموضوعـاتِ الأرْبَعَـةِ مختلفـةٌ، ولكنَّهـا في النِّهَايَـةِ انهـزامٌ واضـحٌ لجميـع الشَّـخصيات، فالـكل يشـترك في النهايـة في الانهـزام، مـن تلـك الشَّـخصايت، الفتـاة المسـكينة المُصابـة بالبكـم، فـلا تسـتطيع أن تتكلـمَ وكانـت قـد أحبـت فتـى يعمـل معهـا في المكتبـة، ولكـنَّ والدهـا أراد أن يزوجهـا رغـماً عنهـا إلى الخليجـي صاحـب الأمـوال، فتذمـر الفتـى مـن الأمـر، ووصفهـا بأوصـاف مشـينة، وكان حانقـاً عليهـا، رغـم حبِّـهِ الشَّـديدِ لهـا، فبعـد أن علـم بموافقـة والدهـا عـلى الـزواج، وبعـد أن دفـع السمسـار لـلأب المبلـغ المتفـق عليـه، صُـدم الشَّـابُ ممـا حـدثَ، هنـا نقطـة الالتقـاء بـين هـذا التَّـذمُّر والضِّيـقِ مـع المحقـق الـذي يقـوم بالتحقـق في قضيـة القتـل التـي أرهقـت الجميـع، فهنـاك مـن قتـل الشـيخ في المسـجد، وهنـاك مـن قتـل القسـيس في الكنيسـة، لذلـك نـرى الكاتـب ربـط بـين الحالتـين في تتابـع، ففـي الحالـة الثانيـة يقـول الكاتـب عـن حالـة المحقـق «انعقـد لسـانه بالرعـب والحـزن، ارتـج كيانـه، وارتعشـت ركبتـاه حتـى كاد يقـع. هـرب ريقـه واختفـى الصـداع مـن رأسـه تمامـاً وحـل محلـه تدفـق هائـل مـن الدمـاء ينبـض في كل جـزء مـن دماغـه، تدافعـت الدمـوع إلى مقلتيـه رغـماً عنـه، ولكنهـا لم تنـزل إلى صفحـة وجهـه»[1]. ومـع البدايـة الأخـرى لموضـوع آخـر ربـط الكاتـب بـين السَّـابق واللاحـق مـع غيـظ الشـاب الأبكم مـن محبوبتـه البكـماء، لأنَّ والدهـا سـوف يزوجهـا للثَّـري الخليجـي، فالمشـاركة هنـا كانـت في التَّذمـر والحنـق في الموقفـين يقـول الكاتـب «دخـل عاصفـاً إلى المكتبـة. طـوال الطريـق في الحافلة كان يفكـر ويعيـد ويزيـد في رأسـه كل التهـم والشـتائم التـي سـيكيلها لهـا، سـأل نفسـه إن كانـت تفهـم إشـارات الشـتائم أم لا، لأنـه سيسـتخدمها. العاهـرة. العاهـرة. لم تكتـف فقـط ببيـع نفسـها للسمسـار ولكنهـا أيضـاً تتلاعـب بـه. تضعـه احتياطيـاً. تسـتخدمه أداة للحـب الـذي تريـد. القـذرة. العاهـرة أخـذ أنفاسـاً عميقـة ونظـر خارجـاً نحـو الظـلام. لم يسـتطع النـوم، فقـرر أن يذهـب لهـا حتـى قبـل أن تطلـع

---

(١) ولاء كمال، سكون، دار سما للنشر والتوزيع، ٢٠١٧ القاهرة ص ١٩٣.

الشمس»[1]. ونرى الشاهد في «التخلص» الجيد من الفقرة السابقة ليدخل في موضوع آخر بنفس الحالة المزاجية للكتابة، وهذه عتبة من عتبات النصوص.

التَّدَاعي association ideas. Metaphore

قد يَتَحَرَّكُ الفكْرُ من أجل صورةٍ رآها أو بيتٍ من الشِّعر قرأه فيستدعي من خلال ذلك أفكاراً أخرى تُؤدي إلى إثراء الحالة الفكرية للمؤلِّف أو الأديب، وهذا الأمر يعتمد على صفاء الذهن وإعمال الخيال، لأن التَّداعي ما هو إلا توارد، فنقول تداعتْ الأفكارُ أي تواردت وتواترت، أي أنَّ بعضَها استدعى البعض الآخر مما ارتبط معاً بالتوارد، لذا فإنَّ التَّداعي عمليةٌ إبداعيةٌ لا مَناص منها، وهذا ما يؤكِّدُ أنَّ الأفكار جميعها تُبنى على فكرٍ آخر، أي أنَّ الفكرَ السَّابق كان سبباً في استدعاءِ فكرٍ جديدٍ، ويمكنُ لنا أنْ نطلق عليه استنزال المعاني وإحداث- من ثم - علاقة بين مدركين لاقترانهما في الذهن بسبب ما، على حد تعبير الدكتور أحمد زكي بدوي «وقد لا يكون للمنطق ولا للتسلسل في الحياة اليومية نصيبٌ في هذه العلاقة»[2]. بل هناك مثير، لذلك فإنَّ هذا المُثيرَ هو ما يستدعي الماضي، وقد ذكر الدكتور بدوي أن تداعي المَعَاني يتصل بثلاثة اتجاهات، أولها: يتصل بنظرية الجمال، لأن جمال الشيء نتيجة لتجربة ذاتية في المشَّاهد، وهي تلك النظرية التي تناولها الفيلسوف جورج سانتيانا في كتابه « حاسة الجمال» وأشار إليها الدكتور بدوي في معجمه. ثانيها: ما يتصل بالبلاغة وخاصة المجاز الذي يعتمد على التَّداعي. وثالثها: أنَّ التَّداعي «له صلةٌ وثيقة بالرِّوايات التي تُسرد حوادثها عن طريق ما يُسمى بـ«تيار الوعي» أو تيار الشعور كرواية يوليسيز Ulysses لجيمس جويس»[3]. ومن هنا نسأل كيف يكون التَّداعي عَتَبَةً نصِّيَّةً؟ على اعتبار أننا جعلناه بالفعل نصاً موازياً؟. إنَّ التَّداعي يجعلنا نفكرُ فيما جاء

---

(١) ولاء كمال، سكون، المرجع السابق ص ١٩٣.

(٢) أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العربية، مرجع مذكور ص ٩٢.

(٣) المرجع السابق ص ٩٢.

به الكاتبُ من فكْرٍ له سببُ وهو «التَّداعي» ويمكنُ لأيِّ باحثٍ أن يتناول كاتباً معيناً من خلال جزئية التَّداعي كما فعل الدكتور إسماعيل أدهم مع توفيق الحكيم واستخرج من أعماله التَّدَاعي واستطاع أن يبرهن على ذلك من خلال مسرحية « شهرزاد « وتصبح الدراسة مفتاحاً لجزئية من حياة الحكيم يقول: «إنَّ استنزال المَعَاني بقوةٍ مظهرٌ من مظاهر الطبيعة الفنية، وهي في الفنِّ المَسْرَحي تأخذ منحى خاصاً يتجلى في السياق واستنزال المعاني منها، والفنان بحاسته الفنية تجده يحطم حدود المعنى في عالم الحسِّ ويصله بعالمه في النفس، حيث عالم ما وراء المحسوس، ويكون نتيجةَ ذلك أن يدور المعنى في الذهن وعن طريق التَّداعي تولَّد المعاني والصور، فتنثال على الذهن انثيالاً كما تتزاحم عليه الصور»[1]. وهذا ما يؤكِّدُ أيضاً أهميةَ دراسة التَّدَاعي في الإبْدَاعِ، فالمعنى يدعو معنى آخر والصورة تدعو صورة أخرى عن طريق المقاربةِ، وهو ما طبقه بالفعل إسماعيل أدهم على مسرحية توفيق الحكيم، وقد أخذ جملاً بعينها مستخرجاً منها التَّداعي منها قول الحكيم «أنت يا قمر لا تزهو بغير الشَّمسِ فابق كي تستمد الحياة من نورها» وهذا هو نصُّ الحكيم، فإذا لاحظنا أنَّ شهريار يخاطب بذلك وزيره قمر ليبقى مع شهر زاد، يتبين لنا أنَّ لفظ القمر بما يحتويه من معانٍ أثار في ذهن الأستاذ الحكيم معنى استمداده النُّور من الشَّمْسِ، فكأنَّ القمرَ لا يزهو بغير الشَّمْسِ حسب تعبيره. وقد دعا اسم الوزير قمر في ذهن توفيق الحكيم ممثلاً في شخص شهريار تجاريبه فتطلب من قمر أن يبقى مع شهر زاد، لأن في بقائه حياته حيث يستمد النور منها»[2].. ومن تحليل إسماعيل أدهم ندرك أنَّه يبحثُ عن المعنى من خلال المعنى، وعن اللفظ من خلال اللفظ، وهو ما أقرَّ به نفسُه من خلال الصِّلاتِ المعنوية «إنَّ التَّداعي كما قد يكون مبعثه المعنى، قد يكون اللفظ أيضاً، كأن يدعو اللفظُ لفظاً آخر عن طريق الصِّلة المعنوية - تقارب أو تشابه - بين اللفظين، ولكنَّ من المهم أنْ نلحظَ أنَّه ليس

---

(١) د. إسماعيل أدهم ود. إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ص ١٠٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٦.

معنى ذلك أنَّ التَّـداعي اللفظي يقف عند حدود دعوة اللفظ لفظة أخرى في الذِّهْنِ، لأنَّه لما كان لكلٍّ لفظةٍ معناها المستنزل من اللغة، فالتَّداعي يتداخل بين معاني اللفظ ليوائم، ويخلق الرَّوابط والمُناسَباتِ بينها، وهذا يَسُوقُ إلى توليد معانٍ في الذِّهن لم ينثرها غير التَّدَاعِي اللفظي، والصِّناعة البيانية تستنزل كلَّ خطوطها من هذا الأساسِ»[1].

فحينما يربط جمال الغيطاني بين الأعمدة في قرطبة مثلاً، والنَّخِيلِ في جُهينة لحظة حلمه وكراه، فهو التَّـداعي بعينه، فقد كان نابعاً من إحساسه الدَّفين بعنفوان النَّخْلةِ وشُموخِها، وأصلها العربي المتجذرِ وما تمتاز به من قدرة على التحمل والصبر، تصل إلى سنوات عديدة كحال الأعمدة الشامخة؛ حيث إنه يشتم منها رائحة الحضارة الإسلامية المنصرمة من بلاد الأندلس ، وهو البعد الثاني للعلاقة بين الأعمدة وما تحتمله من معانٍ، و النخيل وما يلاقيه من أهوال . فكلا الحالين قد تميَّزَ بالصَّبر. وهو ما يُعْرَفُ بالمدى الاسْتِرجَاعِي، من خلال التَّداعي وهو ما كان مسيطراً على الغيطاني، طوال مراحل أعماله الإبداعية خاصة في مشروعه الأخير «دفاتر التدوين». وبالتَّالي فالتَّـداعي عتبةٌ من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، بمعنى من الممكن أن أدخل لعالم الكاتب من خلالها.

استعادَ الغيطانِي، من ثم، ذاكرةَ التَّاريخِ، بواسطة التَّداعي، والتي ارتبطتْ بوجود النَّخِيلِ، تلك الشَّجَرَةُ التي كرَّمها المولى عزَّ وجلَّ في كتابه العزيز، والتي أفاق العربُ على وجودها، فلولاها ولولا التَّمْرُ ما استطاع العرب أن يعيشوا في الصحراء، فكانت غذاءً وسقفاً ووقوداً لهم. استعاد وقفته أمام أبيه موصياً إياه بالنخيل والأرض من خلال وقفته في قرطبة أمام الأعمدة ولاح أمامه قول والده « احفظ موضعها وراعها «[2]. فأصبح عهداً، تذكره بعد أكثر من أربعين عاماً، وربط بين الحقيقة والخيال حتى لا ينقطع الخيط

(١) د. إسماعيل أدهم ود. إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ص ١٠٧، ١٠٨.

(٢) جمال الغيطاني ، دفاتر التدوين ، الدفتر الأول خلسات الكرى دار الشروق ط٣ القاهرة ٢٠٠٣ ص ٧٧.

المتصل بين الأصل والفرع، وكأنَّ الإسلامَ ذا المنبع الشرقي ترن أصداؤه في بلاد الأندلس بعد افتقاده هناك، فما زالت هناك أشعته ترنو بحذر من بين الأعمدة، وتتخللها إلى أن تتلاشى وتحترق رؤاها. فالتداعي هنا ربط بين حضارتين، وهذا الضوء هو إشراقة شمس الإسلام، لأن الشمس هي الجوهر الذي يبحث عنه الغيطاني، وقت شروقها تبدو بسيطة هادئة حتى إذا أضحت ملأ شعاعها الآفاق. يقول «استعيد وقفتي المفتقدة بعد أكثر من أربعين عاماً، وأين ؟ في قرطبة، في الأندلس، في القسم الأول، كأن عبدالرحمن الداخل وضع أساسه منذ ثلاثة عشر قرناً لأستعيد زمامي، وأتمكن . إلى هنا تفد أشجار النخيل كافة، تمر أمامي، خلفي، تنزع صفاتها ويتبقى جوهرها»[1]. وما بين إغفاءة وضحاها، ويقظة وكراها، نراه يشتت، يفرق، يبعثر ثم يلملم الرؤى، من خلال التداعي ليربط اللحظة الآنية وما تحتويه بما كان في عهده الأول، من ظلال متجاورة للضوء الداخلي المنبعث من تنهدات الأعمدة؛ لحزنها عليه حينما نظرت إليه في أسى وألم بعد أن حنَّتْ للماضي العربي الأصيل. تأتيه اللحظة الثانية المرتبطة بيقظة الحس المختفي للضمير الإنساني، نراه يطفو على السَّطْحِ السَّرْدِي، ومن خلال الحكي نتلمَّسُ ونَتَحَسَّسُ تلك التنهيدات كمقدمةٍ للكونِ المتواري، من خلال شِعْرِيَّةِ الظل أو الامتداد المعنوي. يقول «في الداخل ضوء من ظلال متجاورة، أعمدة، بالتحديد عمودان يعلوهما قوس على هيئة حدوة فرس، أبيض، أحمر تتبادل الحجارة المعلقة اللونين، ملمح إنساني فيهما يتطلعان نحوي بحذر وخشية وأسى إنهما مقدمة الكون المتواري، أرجفني مرآهما، واتتني لحيظة نائية»[2] «أقف متردداً، تتراوح النظرات مني إلى الأعمدة، أتلقي ذلك الفضول الأبكم، الدال، أغمض عيني، أفتحهما، أفهم ما يرد إليّ وأرسل بعضاً من إشاراتي، فما بيني وبين المكان وزمانه مغاير»[3].

(١) جمال الغيطاني ، دفاتر التدوين ، الدفتر الأول خلسات الكرى المرجع السابق ٧٧
(٢) المرجع السابق ص ٧٠.
(٣) المرجع السابق ص ٧١.

وإذا كانَ الغِيطَـانِي قـد جَعَـلَ صَمْـتَ الأعْمِـدَةِ دليـلاً عـلى الحَنِـينِ والتَّـوقِ إلى ذلـك المـاضي العريـقِ للأمَّـةِ العربيـة، فهـو بذلـك قـد اسـتطاع اسـتنطاق مـا يجـول بخاطرهـا، مـع ربـط هـذا الحِـسِّ الدَّفِـينِ ببـدء أسْـفَاره ودرجـات الضـوء المختلفـة، حتـى ولـو كانـت مرتبطـةً بالألـوان الأساسـية أو ألـوان الطيـف المتشـعبة. يقـول: «غـير أننـي بمجـرد اجتيـاز المدخـل أواجـه صمـت الأعمـدة الضـاجّ بالحنـين »[١] .. فقـد جعـل الغيطـاني للأعمـدة صمتـاً حانيـاً ينبـض بالحيـاة، وطالمـا اسـتوقفتني تلـك العبـارات البيانيـة النابضـة ـ كـما كانـت تسـتوقفني نهايـات فقراتـه الفنتازيـة ـ فالصمـت الضـاج بالحنـين يثـير الشـجن، ويحـرك الكوامـن. فكيـف أنـه صمـت وفي الوقـت نفسـه يضـج؟ فالأعمـدة تصيـح بأعـلى صمتهـا؛ صمتهـا البليـغ، الـذي لا يسـمعه إلا مـن عـرف معنـى الصمـود، لقـد جمّـل الغيطـاني جسـد لغتـه بالصوفيـة، وألبسـها خلاصـة أفـكاره مـن خـلال سرده المفعـم بالـدلالات، المـلىء بالمفارقـات، فأعمـدة الغيطـاني أعمـدة ذات رونـقٍ خـاصٍ، أسـبغ عليهـا حصيلـة ثقافتـه الشرقيـة وحصيلـة عذابـات متعـددة، فجعـل التداعـي طريقـاً لتذكـر سـنين مضـت بأتراحهـا وأفراحهـا، يحادثهـا وتحادثـه، ترنـو إليـه؛ فيصغـى إليهـا، لدرجـة أنـه قـد سـمع صمتهـا، وهـي- في الوقـت ذاتـه- تحمـل الأنوثـة والذكـورة لتشـمل أفـكار البـشر؛ حيـث طغـى تأثيرهـا عليـه بشـكل واضـح « الأعمـدة نحيلـة، أقطارهـا متقاربـة، يمكـن اعتبارهـا أنوثيـة الطلـع وذكوريـة أيضـاً توحـي بهـما معـاً فكلهـا جامعـة، اثنان..اثنـان أو واحـد واحـد.»[٢]. كل ذلـك كان مصـدره التَّداعـي والـذي أصبـح عتبـةً نصيـةً، مـن الممكـن دراسـة الأديـب مـن خلالهـا، مثلـما حـدث مـع توفيـق الحكيـم في مسرحيـة «شـهر زاد» وجمـال الغيطـاني في أعمالـه الأخـيره «دفاتـر التدويـن».

التَّذييلاتُ foot notes. Notes

التَّذييـلُ في الكتـاب إضافـةُ زيـادة في آخـره أو في ذَيـلِ الصَّـفحَة، تكـونُ فيهـا إضافـةٌ حقيقيـةٌ للعَمَـلِ أو إضَـاءَةٌ تنـير الطَّريـقَ لتفْسِـيرِ العَمَـلِ، ودائـماً هـذا

---

(١) خلسات الكرى ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق ص ٧٧.

التَّذييـلُ للتَّوضِيـحِ كـما هــو في روايــة « واحــة الغــروب» للأسـتاذ بهـاء طاهــر، حـين أنهـى الرِّوايـةَ بأربـعِ صَفَحَـاتٍ تحـت عنـوان «عـلى هامـش الرِّوايـةِ». يقـول الأسـتاذ بهـاء طاهـر في بدايـة هـذا الهامِـشِ: «استأنسـت في كتابـة هـذه الرِّوايـةِ التـي تـدور أحداثهـا في عصـور تاريخيـة مختلفـة بعـدد مـن الكتـب والدراسـات، مـن حـق القـارئ المهتـم بمقارنـة الحقيقـة بالخيـال أن يطلـع ويشـترك معـي في بعـض الخواطـر حولهـا»[1]. ثـم يبـدأ يعـدد في أنـواع الكتـب التـي اسـتند إليهـا في هـذه الرِّوايـة، وهـذا مـا يُعتـبر نوعـاً مـن التنويـر والإضـاءة حـول النَّــصِّ تسـاعدُ بـلا أدنـى شَـكٍّ في فـكِّ طَلاسُـمِ النُّصُـوصِ، وهـو مـن عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ يقـول في هـذا التذييـل: «إنَّ كتـابَ عـالِمِ الآثـار الرَّاحِـلِ د. أحمـد فخـري «واحـة سـيوة» هـو مدخـلي إلى هـذا العمـل. فقـد لفتـت انتباهـي إشـارته إلى علاقـة المأمـور محمـود عزمـي بـما حـدث لمعبـد أم عبيـدة في عـام ١٨٩٧ فحاولـت في هـذه الروايـة أن أفهـم الشـخصية وأفهـم الحـدث، أفـدتُ كثـيراً مـن هـذا الكتـاب، الـذي يجمـع بـين دقـة العـالم الموسـوعي وأسـلوب الفنـان المطبـوع، في اسـتلهام أجـواء سـيوة في القـرن التاسـع عـشر، لاسـيما فيـما يتعلـق بعـادتي الحـروب الداخليـة والتعامـل مـع الأرامـل».

ويكمـل التَّذييـل بقولـه «وقـد انْدَثَـرَتْ الآن عـاداتُ القَـرْنِ التَّاسِـعِ عَـشَر، وأصبحـت سِـيوَةُ إقليـماً مِصْرِيـاً خالصـاً، يتكلـم كل أبنائهـا العربيـة التـي يدرسـون بهـا في مراحـل التعليـم المختلفـة بالواحـة، وإن حافظـوا عـلى لغتهـم الأصليـة في التعامـل فيـما بينهـم. ومـا زالـت سـيوة تتميـز بجمالهـا النـادر، الـذي فتـن منـذ القـدم هـيرودوت اليونـاني، والرحالـة العـرب والأجانـب باعتبارهـا أرض غابـات النخيـل والزيتـون والبسـاتين والبحـيرات العذبـة والمالحـة وعيـون المـاء التـي تنبثـق وسـط أرضهـا الخـضراء المحاطـة بالرمـال الصفـراء مـن كل مـكان . ومازالـت أطـلال « شـالي « الهرميـة المهيبـة تتوسـط المدينـة بعـد أن «أذابتهـا» أمطـار غزيـرة في عـام ١٩٢٦ وأضـم صـوتي إلى صـوتِ محبـي هـذه الواحـة الجميلـة بـضرورة أن تراعـي جهـود التحديـث والتنميـة طابـع البيئـة الفريـدة للمـكان.....»[2]. ومـن

(١) بهاء طاهر، واحة الغروب، دار الشروق، الطبعة الثامنة، القاهرة ٢٠٠٧، ص ٣٤٢.

(٢) بهاء طاهر، واحة الغروب، المرجع السابق، ص ٣٤٢، ٣٤٣

هنا فإنَّ هذا التَّذْيِيلَ قد أوضح بعض ما غمض في النَّصِّ ليلفت انتباه المُتلقِّي، وهو يُعْتَبَرُ عَتَبَةً من عتباتِ النَّصِّ، التي تساعدنا بلا أدنى شكٍّ في الغوصِ بداخلِ العملِ.

وفي كتاب «في الشِّعر الجَاهلي» للدكتور طه حُسَين الصَّادرِ مؤخراً في طبعته الجديدة عن الهيئة المصرية العامة للكتابِ، نرى تذييلاً للدكتور جابر عصفور، وقد جاء ذكر كلمة «تذييل» في الصَّفْحَةِ الأولى للعنوان بعد ذكر اسم المؤلِّف ومَنْ قدَّمَ له، على النحو الآتي «في الشِّعْرِ الجَاهلي، تأليف طه حُسَين أستاذ الآداب العربية بكلية الآداب بالجامعة المصرية، تقديم د.عبدالمنعم تليمة، د.كرياكونيقولاوذبتراغاس، تذييل د. جابر عصفور» وكان التذييلُ الخاص بالدكتور جابر عصفور عبارةً عن دراسة مطولة عن عميد الأدب العربي ودفاعاً عن كتاب «في الشعر الجاهلي» وصلت هذه الدِّرَاسَةُ إلى أكثر من مائة صَفحةٍ، عبارة عن مجموعة ضخمة من المقالات التي نُشِرَتْ في صحف ومجلات مختلفة؛ نحو العربي الكويتية، والحياة اللندنية، وغيرهما، جاءت جميعها تحت هذه العناوين «في الشِّعر الجَاهلي» و«الاختيار الأول» و«مدير الجامعة» و«صحيفة الحزب»و«طائفة قليلة من المستنيرين» و«مسلك المحدثين» و«دلالة الحضورالمرئي»و«ديكارت صاحب الكرامات». ونلاحظ على هذه المقالات أنَّها دراساتٌ جادةٌ عن هذا الكتاب، حيث يحاول الدكتور جابر عصفور تبيان أنَّ هذه الأمور ما هي إلا صدمات حضارية، والأمم لا تتقدم إلا بتلك الصَّدمات، مع تطبيق فكرة العقلانية في هذه المجالات التي تتطور بها الأمم، وعزفَ الدكتور جابر في هذا التَّذييل على قيمة هذا الكتاب قائلاً: «ولكن قيمة ما صنع طه حسين لا يرجع إلى صواب نظريته أو عدم صوابها وإنما إلى الأثر الذي أحدثه منهج الكتاب في الحياة الفكرية على مستويات متعددة»[1] ويعدد الدكتور جابر القيم التي في هذا الكتاب نحو أنَّه نموذجٌ لحرية الفكر بعيداً عن قيود العقل بالميراث الديني والتَّاريخي، فضلاً عن أن

---

(١) د. طه حسين، في الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تقديم د. عبدالمنعم تليمة وآخر، تذييل د. جابر عصفور، القاهرة ٢٠١٥ ص١٩٤

هـذا الكتـابَ يمثـل شـجاعةً حقيقيـةً مـن صاحبـه الدكتـور طـه حسـين. وهـذا التذييـل قـد أفـاد المتلقـي والقـارئ، بكـون أنَّـه عتبـةٌ مـن عتبـاتِ النَّـصِّ الداخلية، وهنـا تكمـنُ قيمـة تلـك العتبـة المهمـة، فحـين يسـطِّرُ ناقـدٌ هـذه المقـالات حـول هـذا الكتـاب، فـلا بُـدَّ أن نـدركَ أهميـة هـذا الكتـاب، ونحـاول قراءتـه مبـاشرة والبحـث عنـه، والجديـر بالذكـر هنـا أنَّ هـذه الدراسـات إذا كانـت منشـورةً خـارج العمـل فإننـا نعتبرهـا نصوصـاً موازيـة خارجيـة، أمـا وقـد ضمنهـا النـاشر هـذا الكتـاب، فهـي تعتـبر بهـذا الشـكل عتبـات نصيـة موازيـة داخليـة.

التَّرقيم الدَّولي

Signes de numérotation international. Signs for international numbering

هـو الآخـرُ مِـنْ عَتبَـاتِ النَّـصِّ، لأنَّ القـارئ قـد يطمئـنُ إلى أنَّ هذا الكتـابِ قد حَصَـلَ عـلى تَرْقِيـمٍ دوليٍّ، أي أنَّـه مـن الكتـبِ المسـجلة عالميـاً وفقـاً لهـذا التَّرقيـم، وهـذا يعنـي أنَّ القـارئ المُثَقَّـفَ قـد يُقبـل عـلى شِرَاءِ العمـل وقراءتـه، بسـبب هـذا التَّرقيـم الـدولي ناهيكـم عـن رقـم الإيـدَاع، سـواء أكان في دار الكُتُـبِ والوثائـق المصريـة أم غيرهـا مـن دور الكتـب في العـالمِ كلـه، ويصبـح التَّرقيـم الـدولي، عتبـةً مهمـةً ينـالُ مـن خلالهـا القـارِئ الثِّقَـةَ في قـراءة العمـل الأدبي، الـذي قـد يكـون قـد نـال رضـاه، وللأسـف أيضـاً، فإننـا نجـد أنَّ الكتـبَ التـي تحصـل عـلى رقـم إيـداع في دار الكتـب والوثائـق المصريـة، تحصـل مبـاشرةً عـلى ترقيـم دولي بنـاء عـلى رقـم الإيـدَاعِ، وأتمنـى أن تكـون هنـاك رقابـةٌ مـن قبـل دار الكُتُـبِ والهيئـاتِ الخاصـة بنـشر الكتـب في عالمنـا العـربي، عـلى تلـك الكتـب بـل وإعـادة فحـص مـا يكـون فيـه شـكٌّ، حتـى ولـو كان قـد تـمَّ فحصُـه مـن قبـل، لأنَّ الكَلِمَـةَ أمانـةٌ وعـلى المثقفـين أن ينتبهـوا إلى مثـل تلـك الأمـور، ويناشـدوا معنـا صانعـي القـرار في عالمنـا العـربي، بـأن تكـون الرِّقابـة حازمـة عـلى المؤلَّفـات التـي تخاطـب العقـول، فـلا يحصـل المؤلِّـفُ عـلى علامـاتِ التَّرقيـم الـدولي، إلا بعـد أن يكـون قـد مـر عـلى أكثـر مـن فاحـص للعمـل، لأننـا بذلـك نحافـظ عـلى لغتنـا ومكانتهـا مـن

جهـة، ونحافـظ عـلى عقـول الأجيـال القادمـة والتـي هـي مسـؤوليتنا مـن جهـة ثانيـة، ويصبـح العمـل الأدبي بعـد أن يكـون قـد مـرَّ عـلى هـذه الجهـات شـاهداً عـلى عملية إبـداع حقيقيـة، بشـهادة الأدبـاء والكتـاب الذيـن قامـوا بتقييـم العمـل الأدبي، فـإذا مـا طبقنـا ذلـك في عالمنـا العـربي، فـلا شـكَّ أننـا سـنرى إنتاجاً يسـتحقُّ القـراءةَ، ويسـتحق التَّقديـر، ونصـلُ مـن ثـم إلى العالميـة بفضـل جزئيـة بسـيطة، وهـي الاهتـام بالأعـمالِ مـن خـلال التَّرْقِيـمِ الـدَّولي ووضعـه عـلى المؤلفـات التـي تسـتحق.

[انظر دار النشر]

التَّصدير Épigraphe . inscription

التَّصديـرُ الـذي يـأتي بـه الكاتـبُ دليـلٌ عـلى العمـلِ نَفْسِـهِ، باعتبـار أنَّـه توجيـه للمتلقـي، مـن خـلال ارتباطِـه بالعمـل إشـارياً ودلاليـاً؛ ذلـك أنَّ التَّصديـرُ موجـهٌ إلى القـارئ أولاً؛ حتـى يسـتطيع مـن خلالـه فـكَّ طلاسـم النَّـصِّ بحكـم أنَّـه مرتبـطٌ بهـذا النَّـصِّ ؛ فالتَّصديـر أو المُقْتَبَسَـةُ «جملـةٌ توجيهيـةٌ يوظفهـا الكاتـبُ في الصَّفحـاتِ الأولى لمؤلَّفـه التـي تسـبق عـادة متنـه لتوضيـح القصـد العـام منـه، وقـد عرَّفهـا قامـوس الطَّرائـق الأدبيـة بأنَّهـا: «شـاهد يوضَـع في مسـتهل عمـلٍ أو فصـلٍ للإشـارة إلى روح هـذا العمـل أو الفصـل»، واعتبرهـا جـيرار جنيـت بمثابـة حركـة صامتـة Gestmnet لا يمكـن إدراك مغزاهـا وقصدهـا إلا مـن خـلال تأويـل القـارئ»[1]. فحـين يصـدِّر جمال الغيطـاني روايتـه «نثـار المحـو» بقـولٍ لفـؤاد حـداد وهـو شـاعر مـن الشُّـعراء المجيديـن، فهـو يلخـصُّ العمـلَ في هـذا التَّصْدِيـرِ يقـول فـؤاد حـداد: «كأنَّ الحَيَـاةَ ذِكْـرَى»[2] وهـو تشـبيه الحيـاةِ بأنهَّـا ذِكْـرَى؛ سـواء أكانـتْ ذكـرى جميلـة أم حزينـة، فالذِّكـرى تظـلُّ عالقـةً في الأذْهَـانِ لارتباطهـا بوقـتٍ

---

(١) يوسـف الإدريـسي ، عتبـات النـص، بحـث في الـتراث العـربي والخطـاب النقـدي المعاصر، منشـورات مقاربـات، الطبعة الأولى، المغـرب ٢٠٠٨ ص ٥٥.

(٢) عتبـات النـص في الروايـة العربيـة، الطبعـة الأولى، مرجـع مذكـور ص ٤٠٣ ومـا بعدهـا. ويمكـن النظـر كذلـك في إشـارة التصديـر وعلاقـة التصديـر بالمقاطـع السرديـة.

ومكانٍ معينين. فإذا كانَ فؤاد حداد قد شبَّه الحياةَ بأكمَلِها بأنَّها ذِكْرَى، فإنَّ هذا الأمرَ هو ما يتمثَّله الغيطانِي في سَعْيه الدَّؤوب، لتسْجيلِ ما كان؛ سواء أكان جميلاً أم قبيحاً. فكلُّ الحياة أصبحتْ فيما يتعلق به ذكرى، بأتراحها وأفراحها. وهكذا عند النَّاس ولكن مَنْ يستطيع أن يهضم تلك الأحداث، ليقدِّمها في شكل فني جميلٍ، إنَّه الفنَّانُ، صاحب القيم والمعتقدات؛ لذلك فقد استطاع الغيطاني التقاط تلك الذِّكريات، والتي كانت في الوقت نفسه دافعاً لتكوينه الثَّقافي؛ سواء أكانت المتعلقة بحياته مع والده والذي أصرَّ على حسن تعليمه وتهذيبه أم مع المكان أو البيئة التي نشأ فيها مع أسرته وأقرانه في درب الطبلاوي بعد مجيئة مع والده من الصَّعيد. وترعْرَعَ ونَمَا وأصبح أديباً مرموقاً، فهو من جيل السِّتِّينياتِ[1]. إنَّ رواية نثار المحو هي ذكرياتٌ يخشى عليها الغيطاني من أن تُمحى من الذَّاكرة، وهي إشارةٌ ودليلٌ على ما بداخل الرِّواية؛ حيث إنَّها مجموعةٌ من الذِّكريات الحياتية المبعثرة هنا وهناك. يحاول فيها الغيطاني قدر المستطاع الإمساك بها، وقد يتفلت منه بعضها، ولكنَّه في الوقت نفسه نراه يأتي بها في موضع آخر، مستخدماً دائماً طريق الإحالة. لقد ارتبطت «نِثَارُ المَحْوِ» بهذا التَّصديرِ من خلال الاختصار الذي مثَّله، وهو كأنَّ الحياةَ ذكرى، بحيث نجد أنَّ هذه الرِّوايَةَ بشكلٍ عامٍ هي مجموعةٌ من النِّثَار المبعثرة، والتي تصلح قِصَصاً قَصِيرةً وسريعةً جداً، لأنَّه ضمَّن كلَّ جزئيةٍ من جزئياتها عبق الكتابةِ، جاعلاً مِنْهَا جميعاً وبشكلٍ عامٍّ رايةَ النِثَارِ، وهنا تتجلَّى وظيفة التَّصدير.

ثلاثُ كلماتٍ احتوت حياة الإنسان منذ ولادته حتى وفاته، فحين يقول «الحياة» فهي حياةُ إنسانٍ، من الفعل حَيِيَ حياة أي من كان ذا نماء، ويقال

(١) لقد خصني جمال الغيطاني بمجموعة ضخمة من المخطوطات الخاصة به والتي دون فيها بعض شهاداته عن الرواية، ومن هذه المخطوطات ما يحمل في جعبتها تكوينه الثقافي وأكتفي هنا بذكر العناوين «الإبداع تحت ولاية ابن عربي»، «في رحاب مولانا »، « التراث العربي بين السابق واللاحق»، «الشرق والغرب يجمعني» وسأدلل على فكرة الزمن من خلال بعض المخطوطات ومدى الارتباط بالذاكرة الملهمة.

حيي يحيا فهو حيٌّ، كائناً منْ كانَ، في تلك الحياة، بما فيها وما احتوتها من مآثر وآلام، وكأنَّ الحياةَ أيقونةٌ للبقاءِ، والموتُ هو النَّقيضُ لها، فمِنْ المَوتِ تُولَدُ الحَيَاةُ ونَقُولُ أحيا اللهُ الأرضَ بعد موتها؛ ذلك أنَّ الله سبحانَه وتعالى يقولُ ﴿ وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرْسَلَ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَٰهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ كَذَٰلِكَ ٱلنُّشُورُ ﴾[1] ومن أجل ذلك جعل الله الحياةَ والموتَ. لا بُدَّ أن يكون هناك موتٌ حتى تكتمل عجلةُ الحياة. فالحياةُ تدلُّ في الوقتِ نَفْسِهِ على وجودٍ آخر، هذا الوجود هو الموتُ، فكلٌّ من الحياة والموت مخلوقان من مخلوقات الله تبقى إلى أجل معلوم، فالحياةُ هي حياةُ الإنسانِ التي يحياها في دنياه، بينما الموتُ هو حياةٌ أخرى يحياها إلى أنْ يَرِثَ الله الأرْضَ ومن عليها. إذاً ، الكلِمَاتُ الثَّلاث لَخَّصَتْ معنى الوُجُودِ والعَدَمِ، من خلال أداة التَّشبيه «كأنَّ» والتي كانت واسطة بين الحياة والذِّكرى لتكمل حلقة التَّشبيه. وهنا يبدو سُؤال الوجود؛ لأنَّ « الوجود الحقيقي في الذَّاكرة، من خلالها يمكن أنْ نَرَى المُسْتَقْبَلَ، وأنْ نَسْتَعِيدَ المَاضِي وفقاً لقوانين خفية تُرَتِّبُ مَضْمُونَها وتتحكم فيه، حتى الآن لا نعرف بالضَّبط القوانين التي تستدعي لحظةً دون الأخرى»[2].
وإذا كانت تؤكِّدُ هذه الحقيقة، وهي أنَّ الحياة كلها مرحلةٌ يحياها الإنْسَانُ، وفي نهايتها يعرف أنَّها أصبحت ذكرى له يحيا عليها، فهي في الوقتِ نفْسِهِ تَلحُّ على وجود النَّقيض وهو الموتُ أو العدمُ؛ لذلك فإنَّ قولَ فؤاد حداد قد ارتبط بوجدان الغيطاني؛ حَيثُ كان على موعدٍ معه في هذا النِّثَار، ذلك أنَّه قد حاولَ قَدْرَ المُسْتَطَاعِ جمع شَتَاتِ ما تَنَاثَرَ من حياته وما محاه الزَّمانُ في هذه الرِّواية والتي تعتبر من فن كتابة السِّيرة الذَّاتية. وهو ما فعله واسيني الأعرج أيضاً في تصدير «طوق اليَاسَمِين» لأنَّ من صِفَاتِ النَّفْسِ البَشَرِيَّةِ الحُبَّ والعشقَ، وهو ما عوَّل عليه الكاتبُ في التَّصدير وما دوَّنه أيضاً في الرِّواية؛ لذلك نجد في رواية « طوق الياسمين » لواسيني الأعرج تصديرين

(١) سورة فاطر الآية ٩.
(٢) جمال الغيطاني، مخطوطة بعنوان « الذاكرة وجود» الصفحة الأولى ١٩٩٧.

الأول أتـى بـه الكاتِـبُ مـن أفضـل الكتـبِ التـي كُتبـتْ في الحُـبِّ والغـرام، وهـو كتـاب «طـوقُ الحمامـة في الإلفـةِ والألاف» لابـن حـزم الأندلسـي، وهـو الملهـم لمـا جـادت بـه قريحـة الكاتـب في الرِّوايـة: «وَلَـو أَنَّ الدُّنيـا ممَـرٌ ومِحْنـةٌ وكَـدَرٌ، والجَنَـةُ دارُ جـزاءٍ وأَمـانٍ مِـنَ المَـكارِه، لَقُلنـا إنَّ وَصْـلَ المَحْبـوبِ هُـوَ الصَّفـاءُ الـذي لا كَـدَرَ فِيـه.»[1] وإذا تَسَـاءَلْنَا وقُلْنَـا: مـا علاقـة هـذا التَّصديـر بالنَّـصِّ الرِّوائـي ؟ ومـا وظيفتـه؟. إنَّ النَّـصَّ الرِّوائـي الـذي صـدَّر بـه الكاتـبُ هـذه المقولـة يمثـل جانبـاً مهـماً في حيـاة كلِّ عاشـقٍ، وهـو الأمـرُ المُرْتَبِـطُ ارتباطـاً وثيقـاً بـما تناولـه ابـن حـزم في مؤلَّفِـه «طـوق الحَمَامَـةِ» فهـو مـن الكتـب القيِّـمةِ والنَّـادرةِ التـي تناولـتْ مراتـبَ الحُـبِّ والعشـقِ والصَّبابـة والحنـين لـدى المحبـين، حيـث عـاد واسـيني الأعـرج يتذكـر مـا كان، ويـدون أحداثـاً منـذ زمـنٍ بعيـدٍ، تلـك الأحـداث التـي جعلتـه يقـوم بكتابتهـا عـلى مـدار عشريـن عامـاً، ومـا كان لـه أن يقـوم بتدويـن هـذه الأحـداث لـولا أنَّـه تأثَّـر تأثـراً كبـيراً بتلـك الفتـاة « مريـم « وبالتَّـالي فـإنَّ وصـلَ المحبـوبِ هـو جنـةُ الدنيـا.» ولكـن لمـاذا تقتَحِـمُ المَـرْأةُ ذاتَ الفنَّـان في أثنـاء العمليـة الإبداعيـة، حتـى قـد تصبـح في النِّهايـة عنـصره الأسـاسي في تكويـن بنائـه الفنِّـي؟ ولمـاذا نراهـا معينـاً لا ينضـب رواؤه لـكلِّ المبدعـين عـلى مـر العصـور؟»[2].

لقـد أشـار واسـيني مـن خـلال هـذه الجزئيـة البسـيطة مـن التَّصديـر إلى ملخص المتـن الرِّوائـي لهـذه الرِّوايـة وخلاصـة تجربتـه، بمعنـى أنَّـه إذا كان ابـن حـزم قـد أكَّــد أنَّ وصـل المحبـوب هـو الصَّـفاء الـذي لا كـدر فيـه، فـإنَّ الكاتـب أثبـت ذلـك مـن خـلال محبوبتـه مريـم، فحـين يبلـغ الإنسـان مبتغـاه ومـا يتمنـاه فهـو الصَّــفاء والنَّقـاء بعينهـما، والـذي لا كـدر فيـه. وهنـا نلمـح جزئيـةً بسـيطةً عنـد واسـيني، وهـي أنَّـه قـد نـال منهـا مـا تمنـاه عـلى العكـس منهـا، فقـد أرادت مريـم الارتبـاط بـه بالـزَّواج حتـى تنجـب منـه، إلا أنَّـه رفـض ذلـك، وبالتَّـالي لم تنـل

---

(١) واسـيني الأعـرج طـوق الياسـمين، الطبعـة الثانيـة، المركـز الثقـافي العـربي الـدار البيضـاء المغـرب، ٢٠٠٦ص ٧.

(٢) جمال قطب، الملهمات في الفن والتاريخ، مكتبة مصر، القاهرة ص٤.

مريـم مـا كانـت تصبـو إليـه، الأمـر الـذي جعـل الكاتـب يتحـسر عـلى ذلـك بعـد وفاتهـا والعـودة إلى الكتابـة عـمّا كان، ليجـد في ذلـك عـزاءه فيهـا.

ويصدق على هذا الأمر قول أبي العتاهية:

مـا كلُّ مـا يتمنَّـى المَرْءُ يدركه رب امرئ حتفه فيما تمنَّـــــــاه

والذي أخذ منه المتنبي الشطر الأول قائلاً:

ومـا كل مـا يتمنى المرء يدركه تـأتي الرِّياح بما لا تَشـتَهي السُّـفنُ

فوظيفـة التَّصديـر الاسـتهلالي للجملـة أو الجملتـين تكمـنُ في ارتباطـه بالنَّـصِّ بكاملـه أو حتـى بفصـل منـه؛ ذلـك أنَّ التَّصديـر أو الاقتبـاس الاسـتهلالي كـما جـاء في معجـم المصطلحـات العربيـة في اللغـة والأدب epigraph هـو «اقتبـاسٌ أو شـعار قَصِـيرٌ في صـدرِ كِتَـابٍ أو فصـل منـه لـه صِلـةٌ بموضوعِـه»[1] والصِّلـةُ هنـا تكمُـنُ في أنَّ هـذا التَّصدِيـرِ كان قـد وجـد تلاقيـاً وجدانيـاً مـن خـلال التَّأثـير والتَّأثـر؛ حيـث وجـد فيـه الكاتـبُ ضالتـه التـي كان يَنْشُـدُها، إلا أنَّ ذلـك لا ينطبـق عـلى كلِّ النَّـاس؛ حيـث إنَّ هنـاك تفاوتـاً بـين المحبـين، فهنـاك مـن لا يظهـر مشـاعره وأحاسيسـه، بينـما نجـد آخـر وقـد سَـيطَرَتْ عليـه المَحْبُوبَـةُ بـكلِّ أطيافِهـا، فَلَـمْ يَسْـتَطِعْ إخفـاءَ مـا تمـورُ بـه نفسُـه مـن عاطِفـةٍ جياشـةٍ، والنَّـوع الأخـير هـو ذلـك الـذي يَسْـتَطِيعُ أنْ يَهْضِـمَ كلَّ مـا مـن شـأنه أنْ يقرِّبَـه مـن المَحْبُوبَـةِ أكثـر، وهـو الفنَّـانُ صَاحِـبُ الحِسِّ المُرْهَـفِ؛ لذلـك نجـد الكاتـب وقـد سَـيطرتْ عليـه مريـم، ولم يسـتطع الفـكاك منهـا حتـى بعـد موتهـا، بـل إنَّ الأيـام التـي عاشـها بعدهـا تماثـل الأيـام التـي تزوجـت فيهـا غـيره، رغبـةً منهـا في الهـروب منـه، إلا أنَّهـا قـد حكمـت عـلى نفسـها بالعـذاب أكثـر، الأمـر الـذي جعلهـا تعـاود مقابلتـه حتـى بعـد الـزَّواج مـن غـيره، ومـن ثـم فـإنَّ هـذا التَّصْدِيـرَ يترجمـه الواقـعُ مـن خـلال تدويـن وكتابـة مـا كان بـين العشَّـاق.

[انظر المقتبسة]

(١) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق ص٥٦.

التَّصَورُ البَصَرِيُّ للغِلافِ Conception visuelle de la couverture

Visual co .ception of the cover

التَّصَـورُ البَـصَرِيُّ للغِـلافِ هـو حُكْـمُ المُتَلَقِّـي عـلى الغِـلافِ، أي أنَّ التَّصَـورَ البَـصَرِيَّ يُعَـدُّ حكـماً عـلى الغِـلافِ، وكيـفَ أنَّـه يَتَـمَاشَي مـع العمـل الـذي بـين يـدي القـارئ أم لا، ولكـنَّ المُلاحَـظَ عـلى معظـم الأغلفـة أنَّ النَّاحِيَـةَ التِّجَارِيَّـةَ تَغْلِـبُ، خَاصَـةً عـلى العَمَـلِ المَطْبُـوعِ في مطابـع لم يسـمع عنهـا المثَقَّـفُ شـيئاً، وتَصْبَـحُ تلـك الرَّسْـمَةُ مِـنْ أجـل لفـت الانتبـاه فقـط، دون أن ترتبـط بالعمـل إلا مـن خـلال جـزءٍ بسـيطٍ، بمعنـى أنَّ الغِـلافَ إذا كان بـه نسـبة ٥٪ معـبرةً عـن العمـلِ فـإنَّ الباقـي ٩٥٪ بعيـد كل البعـد عـن العمـلِ، وهنـا تتحكـم دورُ النَّشْرِ في وضـع تَصَـورٍ خـاصٍ بهـا، شرط أن يكـون تجاريـاً يسـاعد عـلى بيـعِ العَمَـلِ، وهـذا مـا يُؤسَـف لَـهُ، عـلى الرَّغْـم مـن أنَّـه ليـسَ عيبـاً أنْ تكـون هنـاكَ رسـمةٌ تلفـت الأنظـارَ، ولكـن العيـبَ أن تكـون بعيـدةً عـن المضمـون، الـذي نبحـث عنـه في الأغلفـة، وقـد فصلـت ذلـك في مصطلـح الغـلاف.

[انظر الأيقونة الغلافية]

التَّضَارِيسُ النَّصِّيَّةُ Reliefs textuel. Textual topography

التَّضَاريـسُ النَّصِّيـة تلـك المُرْتَفَعَـاتُ والسُّـهولُ والهِضَابُ في النَّـصِّ، ومـا النَّصُّ في مجملـه إلا مجموعـةٌ مـن المُرْتَفعـاتِ والمُنْحَـدَرَاتِ التـي تؤثِّـر بالسَّـلب أو الإيجـابِ عـلى حراكـه وتفاعلـه، كـما الحـالُ في الأرضِ بالضَّبـطِ، ومـا يُقـال عـن النَّـصِّ الأدبي الكتِـابِي يُقـال أيضـاً عـلى رسْـمَةِ اللوحـة، وعـلى المثَّـال، أو النَّحـاتِ. وتجـدر الإشَـارَةُ أولاً إلى أنَّ «التَّضاريـس النَّصيَّـة»، أو«جوليوجيـا النَّـصِّ» سـتصبحَان معـا طريقـاً لتقـدُّم الشُّـعوبِ، وهـو مـا سـنراه في نهايـة الحديـثِ عـن المُصْطلـح حـين نرتقـي بالفكـرة قليـلاً. أمَّـا إذا تناولنـا تضاريـسَ النَّـصِّ، فإنَّهـا تلـك التـي نراهـا بـارزةً فيـه، بمعنـى أنَّ المـكانَ في النَّـصِّ إذا عـلا صَـوتُه وكان بطـلاً فهـو مما يميـز النَّـصَّ وأصبـح مـن مرتفعاتـه التـي يجـبُ أنْ أقـرأ النَّـصَّ مـن خلالِـه بحكـم أنَّـه

عَـتَبَةٌ نَصِّيَّـةٌ، وكـذا الأمـرُ في الزَّمَـانِ، وقد تكـون المرتفعـاتُ في النَّـصِّ، أي الظاهرة للعيـان، شـيئاً معنويـاً كـما هـو الحـال في الألم مثـلاً الـذي نـراه في أعـمال كثـيرة، كـما هـو الحـال في السِّـيرة الذَّاتيـة وغيرهـا، وقـد يكـون البـؤسُ والشَّـقَاءُ أو الفَـرَحُ، وهنـا تظهـر مقـدرةُ الكاتـبِ في التَّعْبِـيرِ عـن تلـك الأمـور المعنويـة، بحسـب مـا يسـير عليـه في عملـه الأدبي؛ فنـرى مثـلاً في قصيـدة «تضاريـس الفقـد» للشَّـاعر حُسـين عـلي مُحَمَّـد وهـو شَـاعِرٌ مـن جيـل السَّـبعينياتِ، قـد تنـاولَ التَّضاريـسَ المحزنـةَ المملـوءة بـالآلام، ذلـك أَنَّـه تنـاولَ تَضَارِيـسَ الأحـزان التـي ارتفعـت في حيـاةِ العَـرَبِ بعـد نَكْسِـةِ ٦٧، وهنـا نـرى أنَّ التَّضاريـسَ التـي يبتغيهـا تضاريـس معنويـةٌ، ولم يكتـفِ بذلـك بـل يَسْـتدعِي لنـا ذلـك الباحـثَ عـن الحُرِّيَّـة «عنـترة بـن شـداد «حـين جعـل هنـاك عنوانـاً آخـر للقصيـدة هو«خمسـة مقاطـع مـن ملحمـة عنـترة» وحـين اسـتخدم الرمـز للحديـثِ عـن تلـك التَّجربـةِ كانَ مـن أجـل إزكاء روح التَّجربَـةِ التـي تملكتـه، وإذا كانـتْ تلـك القَصيـدةُ قـد بدأهـا بثلاثـة مناظـرٍ واقعيـة «صباحـاً- نهـاراً- مسـاء «فهـو يجسـد تضاريـس الحيـاة منـذ الطفولـةِ وحتـى النهايـة؛ ممثـلاً في المَسَـاء» وهـذا المشـهد يصـوِّر كل معـالم الانتـماء، وأشـواق البَحْـثِ عـن الجـذور، ومـن المفارقـات اللغويـة المخادعـة أنَّ الشَّـاعر يتجـول في تضاريـس فقـده، ولكنَّـه يجسـد نفسـيته وحالتـه الشِّـعرية ويديـن واقعـه، في محاولـة لإزالـة كابـوس الفقـد، وحـين يجعـل هـذه التَّضَاريسَ مضافـةً إلى الفَقـد، فهـو يصـوِّر حُلـماً مفزعـاً يخشـى تحققـه، أو واقعـاً صادمـاً لا يتوقـع زوالـه»[1]، يقـول الشَّـاعرُ:

كانت «عبلة» في غبش الصبح تطاردني

تتمنى لو تغلبني

تحلم.. أن تبصر نخلاً يثمر في الأرض القفر

كانت في الصمت الوداع..

تسقيني سهدي

بغناء حلو يتقطر فيه العطر

---

(١) د. صابر عبدالدايم، تضاريس الفقد وتشكيل جذور الانتماء، مجلة لها، أدب وفن، ٦ أبريل ٢٠٠٥.

https: / /www.lahaonline.com /articles /view.

وفي إكمالـه لتلـك المقاطـع الخمسـة التـي عـبَّر مـن خلالهـا عـن عنـترة القديـم الـذي يسـتدعيه في عصرنـا الحـاضر، للأخـذ بثـأر المظلومـين الذيـن أحتلـت أراضيهـم نـراه يبرهـن عـلى سـبب ذلـك بـما آلـت إليـه الأمـور؛ حيـث «يتجـوَّل الشَّـاعر في هـذه التَّضاريـس مـع محبوبتـه «عبلـة» التـي تجـاوزت بعدهـا التَّاريخـي، وتحولـتْ إلى رمزٍ لـكلِّ جميـلٍ فقدنـاه، ومـا زلنـا نبحـثُ عنـه في سراديـب الـرُّؤى، ومـدار الانكسـارات، وصدمـات الهزائـم، هـذا الرمـز تتصـدَّرُ بؤرتَـه التَّأويليـة دلالـة «الوطـن» وإشـعاعات الحريـة، وأشـواق العـودة إلى عـصر الفروسـية وشـموخ القـوة»[1] ونتسـاءل هـل عنـترة العـصري سـيحقق لعبلـة مـا تريـد ومـا يريـد؟ كـي يسـتخرج شـهادة مـيلاده وحريتـه في ظـل تلـك الانتكاسـات المتواليـة لأمـةِ العـرب، أعتقـد أنَّ عنـترةَ سـيعودُ «بخفـي حنـين»، كـما عـبَّر عنـه شـاعر في العقـد الثَّـاني مـن الألفيـة الثالثـة مصطفـى الجـزار. مـن هنـا فـإنَّ تضاريـسَ النَّـصِّ عتبـةٌ مـن عتبـات النَّـصِّ المهمـة، والتـي مـن خلالهـا أسـتطيع أن أتبـين المرتفـعَ في النَّـصِّ مـن المُنخَفـضِ مـن خِـلال تلـك الشِّـعْرية. وإذا اعتبرنـا أن الخريطـةَ نـصٌّ، فـإنَّ الخَرائـطَ الطُّبوغرافيـةَ تبـيِّنُ الأبعـادَ الثَّلاثـة للنقـط التـي تظهـر عليهـا مـن ناحيـة أنهـا توضـح تضاريـس سـطح الأرض، أي المرتفعـات والمنخفضـات، وتأثـير ذلـك عـلى الأرض والمُنـاخ، وهـو مدخـلٌ رئيـسي لدراسـة جغرافيـة المـكان؛ لذلـك فـإن كلَّ لـونٍ مُسـتَخدم في الخرائـط الطُّبوغرافيـةِ، لـه دلالتـه المهمَّـةُ التـي تبـين المنخفـض مـن المرتفـع؛ فاللـونُ الأسْـودُ يختـص بـما أدخلـه الإنسـانُ واسـتحدثه مـن مبـانٍ وجسـورٍ، واللـونُ الأحمـرُ وهـو خـاص بالطُّـرق والمجمعـات والقـرى المهمـة، والأزرق للتَّعبـير عـن المسـطَّحات المائيـة، والأخـضر لتمثيـل مناطـق العشـب والنبـات، واللـون البُنِّـي يختـصُّ بالتَّمثيـل لمظاهـر التَّضاريـس بواسـطة منحنيـات، فضـلاً عـن تمثلـه للصخـور والمنخفضـات، مـن هنـا فـإنَّ التَّضَارِيـسَ الجغرافيـة تعتـبر الأسـاس في دراسـات عديـدة تتنـاول جغرافيـا المـكان، وعتبـةٌ مـن عَتَبَاتِـه.

بـل أكاد أرتقـي بالفكـرة نفسـها وهـي فكـرة عتبـة «التَّضاريـس النَّصيَّـة» أو «جِيُولُوجْيَـا النَّـصِّ» لتصبـحَ طريقـاً لتقـدُّمِ الشُّـعوبِ، مـن خـلال النُّهـوضِ

---

(١) المرجع السابق نفسه.

بالعلـوم كافـة، في الطـب والهندسـة والأدب والفن والنحت والرسـم والموسـيقى..، بـل أكاد أجـزم أننـا لـو تتبعنـا هـذه الفكـرة جيـداً وطبقناهـا؛ لارتقينـا بأنفسـنا وكتاباتنـا وبلادنـا مـن الـشرق إلى الغـرب، والسُّـؤال كيـف تكـون التضاريـسُ النَّصيَّـة طريقـاً للنهضـة والتقـدم؟ وكيـف تكـون طريقـاً للارتقـاء بالنفـس أولاً والغـير ثانيـاً؟ إنَّ البحـثَ في جِيُولُوجْيَـا النَّـصِّ، ومعرفـة تطـور النَّـصِّ عـبر فترات متباعـدة عنـد عـدد كبـير مـن الكتَّـابِ يصبـحُ طريقـاً للوصـول إلى نظريـة في العلـم نفسـه مسـتخدمين الببليوجرافيـا التحليليـة للتَّأكيـد عـلى تاريخيـة الأعـمال؟، وحتـى تكـون النتائـجُ سَـليمةً. فـإذا مـا تأكَّـدَ لنـا عـن طريـق التَّضَاريـس النَّصِّيَّـة أولاً، والببليوجرافيـا ثانيـاً أثَـر تلـك الأعـمال، ومـدى تطورهـا وفائدتهـا، فإنَّـه حتـماً تصبـح طريقـاً للنَّهضَـةِ، ومـن هنـا، ولكـي نعمـل هـذه النظريـة إذا جـاز التَّعبـير، فإنَّـه يجـب تتبـع أعـمال الكتَّـاب عـبر فـتراتٍ مختلفـة ليتضـح منهـا تطـور كتاباتهـم وكيفيـة صعـود الأسـلوب واللغـة والإبـداع، إذا مـا كنـا نبحـث في الأدب، وهـل هنـاك انحنـاءاتٌ فيهـا أي هـل هنـاك في تاريـخ إبداعـه هبـوطٌ وصعود في الأسـلوب والكتابـة، وهـذا مـا يؤكِّـدُ أهميـة تنقيـة وغربلـة الكتـابِ ومعرفـة الإبـداع الحقيقـي في أعمالهـم، وهنـا نضـع الكتَّـاب تحـت هـذا المجهـر الحقيقـي، وأنْ نكـون لهـم بالمرصـاد، حتـى يرتقـوا بأنفسـهم، فـإذا كانـت هنـاك تضاريـس أي انحنـاءات وارتفاعـات وانخفاضـات، وهنـاك جيولوجيـا حقيقيـة في النَّـصِّ أي البحـث في التطـور عـبر سـنوات الإبـداع، فـإنَّ الكتَّـابَ والأدبـاء الكبـار أو الذيـن لا نعـرف عنهـم شـيئاً نسـتطيع أن نطبـق عليهـم فكـرة التضاريـس النَّصِّـيَّة، لنعـرف حقيقـة إبداعاتهـم، هـل أثَّـرَتْ في النـاس والجمهـور أم لا؟ . وذلـك بعـد أن نقـوم بعمليـة مسـح شـاملٍ لـكلِّ إبداعاتهـم مسـتخدمين الببليوجرافيـا، ليـس ذلـك فحسـب، بل ومعرفـة عـدد الأبحـاث العلميـة التـي أثَّـرَتْ بالفعـل، وكان لهـا صـدى كبـيرٌ، وقـد يكـون للمؤلـف أعـمالٌ كثـيرةٌ، ولكـنَّ هنـاك عمـلاً بعينـه كان لـه أثـره الواضـح في الآخريـن، فهـذا العمـلُ بمفـرده يقـاس عليـه درجـة النُّبـوغ، والتـي مـن المفـترض أن نقدرهـا بعـشر درجـات، ومـا يُقـال في النَّقـد والأدب عـن تلـك الأعـمال، يقـال في أي مجـال آخـر؛ في التنميـة البشريـة، في الاقتصـاد، في السِّياسَـةِ، بـشرط أن نعمـل جزئيـة التَّضَارِيـس النَّصِّيَّـة، أي نقيـس إبـداع الفنَّـان أو الكاتـب أو الباحـث عـبر

مراحـل حياتـه السَّـابقة؛ لنـرى هـل أبـدع بالفعـل أم لا؟ ومقيـاس الإبـداع هنـا لـه شروطـه أهمهـا هـل اسـتفاد النـاسُ والعـالمُ منـه أم لا؟. إنَّ تضاريـسَ النَّــصِّ ترتبـط بتقـدم الشـعوب، دعونـا مـن كتابـة التقاريـر، التـي لا تنفـع، بـل الأعـمال بالكفـاءة الفعليـة، وبمقـدار إفـادة الآخريـن، بمعنـى هـل كان لمنجـزه العلمـي أثـر أم لا؟ فالعلـمُ منـذ البـدءِ، وحتـى الآن مـا هـو إلا خدمـة للإنسـان. وإذا كانـت التَّضَاريسُ الجغرافيـة تعبِّــرُ عـن موقـعِ الأرض مـن خـلال الارتفـاع والانحـدار، كـما أنَّهـا تعبر عـن البعـد الـرأسي والأفقـي لسـطح الأرض، وكيـف أنَّهـا تؤثِّـر عـلى موقـع الميـاه وفـق الارتفـاع والانحـدار، فهـو الأمـر نفسـه في الإبـداع بصـوره شـتى؛ في الفـن والأدب والموسـيقى والنحـت والتصويـر والتمثيـل، وكل مـا ينـدرج تحـت بـاب الإبـداع فهـو يحيـا وفـق تضاريـس خاصـة بذلـك الإبـداع، يرتقـي بالنفـس أحيانـاً وينحـدر بهـا أحيانـاً أخـرى، ومـا بـين الارتفـاع والانحـدار يبـدو الفـن الحقيقـي.

ليسـت جيولوجيـا النَّـصِّ أو التَّضَارِيسِ النَّصِّـيَّة فقـط عتبتين نصيتـين للدخول إلى عـالم النـصِّ بـل إنَّهـما كفيلتـان بـأن تكونـا سـببين في تقـدُّم الشُّـعوبِ كـما قلـت.. كيـف ذلـك؟ إنَّ المتتبـعَ لحركة فعـل النَّـصِّ بالضبط كالمتتبـع لحركة فعل الحيـاة، وإذا مـا طبقنـا مـا رصدنـاه عـن هاتـين العتبتـين؛ لتأكـد لنـا أنَّهـما مـن الأهميـةِ بمـكان، فنأخـذ مثـلاً حقبـة مـن حقـب الزمـان ونرصـد حركـةَ الإبـداعِ ونَأخـذُ الإبـداعَ النَّـقدي مثـلاً، عـلى اعتبـار أنَّـه مجـال دراسـاتنا، ونتعـرف عـلى أفضـل الكتَّـاب عبر قـرنٍ مـن الزمـانِ، وهـو القـرنُ العـشرون، ونأخـذُ هـذا الكاتـبَ؛ لنتعـرف أفضـلِ إبداعاتـه التـي أفـادتْ النَّـاسِ؛ بمعنـى نقـوم بعمليـة تحليـل للكتـاب مسـتخدمين الببلوجرافيـا التحليليـة، كـما قلـتُ ثـم نسـتخدم الأمـرَ نفسَـه مـع أعمالهـم، التـي أثَّـرَتْ في العـالمِ والنَّـاس، وحـين نقـوم بعمليـة فحـص لأعـمال المبدعـين بالتَّـأكيد سـنجد كثيريـن في القـرنِ المَـاضي أثـروا الحَرَكَـةَ الثَّقَافِيَّـةَ والإبداعيـة، ولكـن نحاولُ غربلـة هـؤلاء المُبدعـين لنَصِـلَ إلى شـخصية بعينهـا، كان لهـا الأثَـرُ الكبـيرُ، في الإبداع الحقيقـي في بلـد مـن البلـدان، وأعلـمُ أنَّ الأمـرَ ليـسَ نزهـةً، بـل عمـلٌ شـاقٌ جـداً ومرهـق، في أن تنتقـي مـن مبدعـي القـرن المـاضي الذيـن عاشـوا فيـه جـلَّ حياتهـم شـخصيةً واحـدةً أو عـدداً مـن الشـخصيات تصبـحُ هـي الأفضـلُ في عـالم النقـد أو الفـن أو الأدب أو أي إبـداع آخـر، ولكنِّـي سـأكتفي عـلى الحركـة النَّقديـة دونَ

الإبداعيـة، ويمكـن لأيِّ بَاحِـثٍ أو دارسٍ آخـر أن ينتقـي مـا يتماشـى مـع تخصصـه؛ ليبحـث هـو الآخـر عـن المبـدع الحقيقـي في المجـال الـذي ينتـوي البحـثَ فيـه، وعلينـا أنْ نكـونَ قـد بدأنـا في هـذا الطَّريـق بعيـداً عـن الجوائـز التـي بـلا شـك تتعـرض للتأثـيرات الداخليـة والخارجيـة لـكل بلـد مـن البلـدان، ولعـلِّي بذلـك أكـون قـد طَرَحْـتُ الفكـرةَ، والتـي هـي موضـوعُ كتَـابِي القَـادمِ الـذي أبْحَـثُ فيـه عـن الإبْـدَاعِ الحَقِيقـي عنـد شَـعْبٍ مـن الشُّـعُوبِ؛ لأصـل إلَى أفضـلِ مُبْـدِعٍ حقيقـي في عـالم النَّقْـد الأدبي «مجـال تخصـصي» وأصـل مـن خـلال الدِّراسـة أيضـاً إلى أفضـل مبـدعٍ في القـرن العشريـن...، وبالتـالي وباسـتخدام التقنيـات التـي أشرت إليهـا مـن اسـتخدام للحَـصْرِ الببليُوجـرافي للنُّقـادِ والأدبـاءِ، ومـن خـلال اسـتخدام التَّضَارِيـسِ النَّصِّـيَّة لديهـم وباسـتخدام الأثـر الـذي نشـأ عـن تلـك الإبداعـات، سـأصل بـإذن الله إلى أفضـل مـن أبـدع في النقـد والأدب في القـرن العشريـن، سـواء أكان ناقـداً بعينـه أو مجموعـة مـن النقـاد، كان لهـم الأثـر في عمليـة النقـد الحقيقيـة، فحتـماً هنـاك شـخصٌ أو عـدد معـين أفضـل مـن الآخريـن، وفي الوقـت نفسـه أعلـم علـم اليقـين أنَّ هـذا الاختيـار سيتم بنـاءً عـلى أسـسٍ علميـةٍ دقيقـة، بعـد أنْ أقـومَ بوضـع الآليـاتِ التـي نقيـس مـن خلالهـا الحركـة الإبداعيـة أولاً؛ لأصـل إلى أفضـل مبـدعٍ، ونبحـث في أعـمال هـذا المبـدع أو ذلـك النَّقـد عـن أفضـل عمـل ونطرحـه. ورؤيتـي في هـذا الأمـر مبنيـةٌ عـلى أسـسٍ علميـةٍ أقترحُهـا مـن تلقـاءِ نفـسي تكـون كفيلـةً في البحـث الجيـد للأعـمال، وهـذه الرؤيـة ليسـت إلزاميـة للآخريـن حتـى يقبلونهـا أو يعارضونهـا، بـل هـي وجهـة نظـر بُنيـت عـلى أسـاس معـرفي سـليم، إن جـاز التعبـير، فليأخـذ بهـا مـن يشـاء ويعـزف عنهـا مـن يشـاء، لأنني أحكِّـمُ فيهـا الأمانـة العلميـة والضمـير الأدبي والنقـدي، فحـين نقـومُ بعمـل غربلـةٍ وفلـترة للنقـاد الحقيقيـين في القـرنِ المَـاضي، فهنـاك مراحـل لذلـك، قـد تبـدأ بوجـود عشريـن ناقـداً كان لهـم أثـرٌ عظيـمٌ في عـالم النَّـقدِ وإثـراء الحَرَكَـةِ النَّقديَّـةِ وهـذه هـي المرحلـة الأولى، ثـم تـأتي المرحلـة الثانيـة والتـي يقـل فيهـا العـدد ليصـل مثـلاً إلى عـشرة نقـاد أو كتَّـاب، ثـم المرحلـة الثالثـة نرصـد فيهـا خمسـة نقاد أثـروا في الحركـة مـن أولئـك العـشرة، ثـم تـأتي المرحلـة الرابعـة لنختـار اثنـين أو ثلاثـة مـن أولئـك الخمسـةِ طبقـاً لمـا أعددنـاه في هـذا الشَّـأنِ والحَكَـمُ علينـا في هـذا الشَّـأنِ هـو

الضَّمـير النقـدي، لأننـا نبحـثُ عـن القيمـة الفعليـة في الإبـداع متسـلحين بالبحـث في الشـعرية عنـد هـؤلاء، وحـين نصـل إلى هـؤلاء المبدعـين مـن النُّقّـاد والكتَّـاب يجـب عـلى الدولـة أن تكرمهـم مـن خـلال أسرتـه، ليتعـرف النـاس مكانتهـم التـي أفـادت الإنسـانية مـن جهدهـم وعلمهـم، فطبقـاً لمـا وصلنـا إليـه مـن عمـل، فإننـا نبحـث فيـه عـن القيمـة الحقيقيـة التـي بـلا شـك سـتأخذ بيـد البـلاد إلى النهـوض وسـيعلم الجميـع أنَّ هنـاك مـن يرقـبُ العمليـة الإبداعيـة وكـذا النقديـة، لكـي ينهضـوا مـن كبوتهـم، ويبدعـوا أكثـر وأكثـر، ومـن هنـا تكـون فكـرة التضاريـس النصيـة أو جيولوجيـا النـص طريقـاً لتقـدم الشُّـعُوب.

[انظر جيولوجيا النص - الببليوجرافيا]

التَّضْمِينُ Connotation.connotation

التَّضْمِـينُ الـسَّرْدِيُّ إدخـال حكايـة بداخـل حكايـة أخـرى، أو موقـف بداخـل موقـف أكـبر وقـد عـبَّر الأدبُ العـربي عـن ذلـك مـن خـلال قصـص «ألـف ليلـة وليلة». وكذلـك نـرى التضمـين في «أن يضمـن المتكلـم كلامـه كلمـة مـن بيـت، أو مـن آيـة، أو معنـى مجـرداً مـن كلام، أو مثـلاً سـائراً أو جملـة مفيـدة أو فقـرة مـن حكمـة»[1]، وكذلـك الأمـر تضمـين الحكايـات داخـل حكايـات قصـص «كليلـة ودمنـة» لابـن المقفـع، وهـو أيضـاً مـن عتبـات النصـوص، لأننـا إذا رأينـا نصـاً بداخـل نـصٍّ أكـبر فقـد ضمنـه هـذا النـصَّ الأكـبر، ولـه دليلـه عـلى ذلـك بـأن هذا النـصَّ الأصغـر قـد يرتبـط بالنـصِّ الأكـبر مـن قريـب أو بعيـد فهـذه «قصـة الفيلـة ورسـول الأرانـب» متضمنـة حكايـة «أصـل العـداوة» في بـاب «البـوم والغربـان».. وحـين أرسـل الملـك الرُّسُـلَ لطلـب المـاءِ فأخـبره الرُّسُـلُ بأنَّهُـم وجـدوا عـين مـاء في مـكان كـذا «فتوجـه الملـك بأصحابـه إلى تلـك العـين ليـشرب منهـا هـو وفيلـه»[2] إلى هنـا القصـة متماشـية مـع الوضـع السـابق للقصـة الأم، ولكـن بعـد

---

١ عبـدالله بـن أبي الإصبـع، تحريـر التحبـير في صناعـة الشـعر والنثر وإعجـاز القـرآن، المجلـس الأعـلى للشـؤون الإسـلامية القاهـرة ١٩٦٣ ص ١٤٠.

٢ بيدبـا الفيلسـوف الهنـدي، كليلـة ودمنـة، ترجمـه إلى العربيـة في صـدر الدولـة العباسـية عبـدالله بـن المقفـع، هيئـة قصـور الثقافـة، القاهـرة ٢٠١٤ص٢٠٧.

ذلـك نـرى بيدبـا يدخـل في قصـة أخـرى تمامـاً، وهـي القصـة المتضمنـة للقصَّـةِ الأم، وهـي قصـةُ الأرانـبِ يقـول: «وكانـت العـينُ في أرضٍ للأرانـب؛ فوطئـن الأرانـب في أحجارهـن، فأهلكـن منهـن كثـيراً. فاجتمعـت الأرانـبُ إلى ملكهـا فقلـن لـه: قـد علمـت مـا أصابنـا مـن الفيلـة، فقـال: ليحـضر منكـم كلُّ ذي رأي رأيـه، فتقدمـت أرنـب مـن الأرانـب يقـال لهـا فـيروز. وكان الملـك يعرفهـا بحسـن الـرأي والأدب»[1].. وفي النِّهايـة كانـتْ الأرنـبُ رسـولًا للفيلـة، وكانـت حكيمـة في تصرفاتهـا وبحيلتهـا جـاء معهـا رئيـس الفيلـة إلى عـين المـاء، فـرأى القمـر فيـه فمـد خرطومـة وشرب، ولكنَّـه ارتعـد بعـد أن رأى القمـر في المـاء يهتـز وخـشي عـلى نفسـه، وعاهـد الأرنـب ألا يعـود إلى هـذه العـين مـرة أخـرى.. لذلـك فقـد ذكـر لطيـف زيتـوني في معجمـه عـن التضمـين الـسَّردِي «التَّضْمِـينُ الـسَّرْدِيُّ هـو إقحـام حكايـة داخـل حكايـة أخـرى»[2] وقـد برهـن عـلى ذلـك أيضـاً بذكـر بعـض النَّـماذج للحكايـات المتداخلـة، ولكـن لكـي يكـون التضمـين الـسَّردي عتبـةً مـن عتبـات النصـوص يجـب أن يعمـل وظيفتـه فإمَّـا أنْ يـأتي بـه الكاتـب للتدليـل عـلى مـا يقـول في الجزئيـة نفسـها، وقـد لا يرتبـط بالعمـل الرئيـسي، أو أن يـأتي بـه الكاتـب للترويـح عـن المتلقـي وتختلـف «وظيفـة التضمـين الـسَّردي باختـلافِ حاجـة السَّـارد. فقـد تكـون وظيفـةً تفسـيريةً غايتهـا كشـفُ الأسـباب التـي تقـف خلـف سـلوك الشَّـخصيات أو خلـف الحـوادث»(٣). ويجـب النظـر إلى ذلـك جيـداً، فدراسـة القصـة القصـيرة أو القصـة التضمينيـة الموجـودة داخـل العمـل ومعرفـة الشـعرية فيهـا أصبـح أمـراً حتميـاً خاصـة في ظـل الاهتـمام بعتبـات النصـوص.

وحديثـاً نـرى تضمـين الرِّوايـة العَرَبِيَّـةِ حكايـاتٍ داخـل النَّسَـقِ الـسَّردِي أو الحَكَـي في أعـمال الكتَّـابِ نحـو الكاتـب العراقـي محمـود جاسـم النَّجـار في روايتـه «القلـب البديـل» وهـي مـا ضمنتُهـا كتـابي «الألم في الرِّوايـة العربيـة»، حيـث نـرى

(١) المرجع السابق ص ٢٠٨.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ٥٧.

(٣) المرجع السابق ص ٥٧.

النَّسَقَ التَّضمينِي عبارةً عن مجموعة من القصص التي يحتاجها السَّرْدُ، وهي قصص داخل العمل الرئيس أو داخل الرِّواية، وتعتبر نسقاً قد تم تضمينه وهو من معمارية الرِّواية. وتُعتَبَرُ عتبة من عتبات النَّصِّ، والرِّواية تحوي العديد من هذا النَّسَقِ التَّضْمِيني، وجميع تلك القِصَصِ تَصِحُّ أنْ تكونَ قِصَصاً قَصِيرةً، ولنا في قِصَّةِ الرَّجُلِ المُسنِّ وزوجته، اللذين خرجا للتنزه على البَحْرِ لقضاء وقتٍ طيبٍ الدليل على ذلك، ولكنَّ الرَّجُلَ سَمِعَ صرخةً مدوَّيَةً خَرَجتْ من الكاتبِ وآهةً فيها بكاءٌ مريرٌ «أتذكر كيف انبرت آهة فجأة مدوِّية خرجتْ من جوفي المَكْظُومِ بوجه البَحْرِ، أخذتْ الغُرْبَة وعذابات الأهل بذلك الوطن الجريح منحى آخر بمسير حياتي... كانت صرخةً مدويةً، وهي صرخةُ المظلوم المفجوع بوطنه وقومه ونفسه، أيقظتها تلك السَكِينَةُ والأمانُ لهذه الجزيرة الآمنة، ذلك الأمانُ الذي فقدناه في بلادنا، ومدننا بسبب الظلم والجهل وعنجهيات العُقُولِ المُتَسَلِّطَةِ على شعبنا»[1]. والكاتبُ بذلك قد بدأ بالمشكلة أي بالتَّأزيم، وهي طريقةٌ من طرقِ السَّرْدِ الخَاصَةِ بالقصة القصيرة، كأنَّه يصدِّر الحدثَ في البدءِ، ثم يكشفُ لنا النِّقاب عن الحل فيما بعد، حيث إن بلادَنَا العربية مليئةٌ بالتَّسَلطِ، على الرَّغْم مِنْ أنَّه يقصد العراق وما حل به من ظلم وقهر طبقاً لتلك العنجهية الكذَّابةِ التي عاشها نظامٌ لم يَضَعْ يوماً أهمية لهذا الشَّعبِ، الذي نزفت ثرواته بسبب تلك الحماقاتِ التي كانتْ تُرْتَكَبُ بسبب أو بغير سبب، والكاتبُ يئنُّ من وطأة الظُّلمِ والقهر الذي عاشه العراق وما زال يعيشه.

ومن القصص الأخرى التضمينية قصته مع كاترينا، تلك الفتاة الرقراقة التي قابلها على باخرة التنزه في بحر إيجة، حيث حاول أن يقضي هناك يوماً في مركز المدينة التي تحتضن السُّواح من بلدانِ العالم كافة، ويذكر الكاتب كيف كان بمفرده في عزلته الدائمة التي اعتادها في حين يرى الجميع في أنسٍ مع بعضهم «كأنَّ الله كَتَبَ عليَّ الوحدة قدراً والسَّفر بلا رفيق أنيس، يجعل المرء حبيس الذكر والشرود والكآبة القسرية، لكن وحدتي من نمط آخر كانت

(١) محمود جاسم النجار، القلب البديل، دار كنوز للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، القاهرة،٢٠١٥ص ٣٨.

ومـا زالـت رفيقـي الدَّائـم أتمتـع بهـا وأرتـاح وينتـشي بهـا ضمـيري وعقـلي بعـد ذلـك الخـذلان المتعاقـب والآلام التـي سـببها لي المقربـون، والتـي حملتهـا وتحملتهـا ولا أسـتطيع البـوح بهـا لأيـما شـخص إلا ذلـك الصديـق الـذي ظلـت تبحـث عنـه الـرُّوحُ طويـلاً ليكـونَ توأمهـا»[1]. تلـك كانـتْ حالـة الكاتـب ومـدى شروده مـع نفسـه، حـين يتذكـر آلامـه وآهاتـه وقلبـه الموجـوع، فيسـتحضر تـوأم روحـه الـذي سـيهب لـه الحيـاة، في وقـت كان في تنـزه مـع جمـوع السُّـواحِ، لم يخْرجـه مـن تلـك الحالـة الكئيبـة إلا كاترينا»جلسـتْ إلى جانبـي بعدمـا أدت لي التَّحيـة ومـدت يدهـا للمصافحـة وعرفتنـي باسـمها، شـعرت بموسـيقى مـن خـلال نغـمات وتقاطـع اسـمها وأجملـه إنهـا كاترينـا»(٢). لقـد أخرجتـه تلـك الفتـاة مـن حالتـي اليـأسِ والبـؤسِ اللتـين يحيـا فيهـما، وتنعـم معهـا بلذيـذ العيـش لأيـام، ولكـن حـين تدخلـت أختهـا تانيـا في حياتهـما العابـرة أفسـدت عليهـما كل شيء، وبـدأت الغـيرة تـدب في أوصـال كاترينـا، وهـو لم يقتنـع بداخلـه إلا بكاترينـا، ولم يعشـق أو يحب إلا تلـك الفتـاة التـي جعلـت لحظاتـه التـي عاشـها معهـا مـن أجمل لحظـات حياتـه، إلا إنَّ أنانيـة تانيـا جعلتهـا تجبره برومانسيتها عـلى معاشرتهـا، وهـو مـا نـدم مـن أجلـه كثـيراً وعلمـت أختهـا بذلـك» مـع الأسـف كانـت تانيـا متعجرفـة لحـد بعيـد وفتـاة عنيـدة وحاقـدة بداخلهـا، كأي فتـاة سـادية تحـب أن تتمتـع بـأذى الآخريـن. لقـد قتلـت علاقتـي الجميلـة بكاترينـا بـدم بـارد غـير مباليـة بـأي شَيءٍ، وبهـذا قطعـت علاقتـي للأبـد بكاترينـا، تلـك الفتـاة الهولنديـة اليونانيـة، تلـك الإنسـانة الرائعـة وصاحبـة القلـب الجميـل التـي أحبتنـي، صاحبـة العينـين الزرقاويـن والذكريـات الرومانسـية الرائعـة وصاحبـة اليخـت الـذي نشـأت عليـه علاقتنـا»ص٦٨. ومـن القصـص التضمينيـة للعمـل قصـة الممرضـة الزنجيـة، التـي زادت مـن ألمـه فكانـت تنهـره دائـماً، وهـو في رقدتـه في المستشـفى بعـد إجـراء عمليـة زرع القلـب، وعـلى الرغـم أن الممرضـات كـنَّ بالفعـل- وهـذا دورهـن- ملائكـة رحمـة عـلى المريـض، إلا تلـك الممرضـة التـي كانـت تشـعره بالقهـر دائـماً، وهـذه القصـة بمفردهـا تعتـبر

---

(١) محمود جاسم النجار ، القلب البديل، دار كنوز للنشر والتوزيع الطبعة الأولى ، القاهرة،٢٠١٥ص ٤٥.

(٢) القلب البديل ٤٨.

قصة قصيرة مثل القصص القصيرة الباقية التي ضمَّنها العمل «لكن الأيام الأخيرة كانت أياماً عصيبة مع الأسف؛ حيث كانت تأتيني ممرضة كأنها شيطانٌ بعينه، يشعرني وجودها في أغلب الأحيان وكأنِّي أعيشُ في جهنم، لم أصدق نفسي إلى حد الآن أنَّ لها وجوداً حقيقياً بمثل ذلك القسم الحساس جداً وتلك المستشفى الراقية بكل شيء بكوادرها وأبنيتها وبعلومها وتقنياتها وإنسانيتها»ص١٤٠. وكان تعامل الممرضة معه مثل تعاملها مع سجان، وهو ما زاد من ألمه، خاصة أنَّه لا حيلة له، فلم يستطع رد ما تقوله، لأنَّه تحت رحمتها في أيامه التي قضاها بعد العملية، بل وشعر أكثر بنوع من القهر والذلِّ لا لشيء إلا لسُوء معاملة تلك الممرضة له « كانت تتعامل معي بقسوة سجَّانٍ وبإهمال رهيبٍ، حتى وصلت بها الوقاحة ببعض الأحيان أن تنهرني وتعنفني وكأنِّي ممددٌ ومربوطٌ بأسلاكٍ تعذيبٍ بمعتقل، كنت أعاني جداً من تصرفاتها المقيتة تلك، كنت أتألم لتصرفاتها في الوقت الذي كنت فيه قليل الحيلة ولم أكن أستطيع الردَّ عليها أو حتى التَّحدث والتَّعْبيرِ عن ذلك ولم يكنْ باستطاعتي تحريك أعضاء جسمي»[1]. ويعلل الكاتبُ ما رآه منها بقوله «وكأنَّها حانقة على الفرصة التي منحني الله إياها، وهي إنقاذ حياتي وحيازتي قلباً بديلاً أو من الممكن أن يكون نابعاً من قدوم الجاليات المسلمة إلى هولندا، نحن الجيل الجديد الذي قدم بعد أعوام التِّسْعِينِيَّاتِ ومشاركتها في الوطن البديل «هولندا»وإقامتنا فيه وحصولنا على جنسيته»[2]. ومن هنا فقد عبَّر الكاتبُ عمَّا وجده من ألمٍ حتى بعد إجراء تلك العملية الدقيقة من قبل تلك الممرضة التي من أصولٍ أفريقية، وكان تعليله فيه نوعٌ من الصَّوابِ؛ لأنَّها وكما أبانَ في العمل تكره الجاليات المسلمة التي تنعم بالعيشِ في الغَرْبِ بصفة عامة، ولكنَّه لم يجد إلا التسليم، لها وعدم التَّعصُّبِ معها، ولم ينقذه منها إلا انتقاله إلى قسم آخر ومكان آخر كانت فيه راحته بعد عذابه وألمه.

(١) القلب البديل ١٤١.

(٢) القلب البديل١٤١.

ونـرى كذلـك مـن أهـم القصـص التضمينيـة مـا ذكـره عـن حياتـه الخاصـة منـذ نعومـة أظفـاره، فلـم يعـش الطفولـة الحقيقيـة كبقيـة أقرانـه، بـل أراد والـده أن يعلمـه صنعـة أو حرفـة مثـل بقيـة إخوتـه السِّـتة وكان دوره أن تعلـم صنعـة «الموبيليـا» وصناعـة الخشـب وقـد عمـل بهـا زمنـاً في طفولتـه منـذ المرحلـة الابتدائية والإعداديـة ثـم الثَّانويـة، عـلى الرَّغْـمِ مـن أنَّ عائلتـه لم تكـن في حاجـة إلى العمـل منـذ صغـره، ولكنَّـه كان هدفـاً لـدى الوالـد أنْ يشـبَّ أبنـاؤه وهـم قـادرون عـلى مواجهـة تكاليـف الحيـاة وصعوباتهـا، أي أراد الوالـد أن يغـرس فيهـم الرجولـة مـن خـلال العمـل، لأنَّ العمـلَ هـو مـا تتحقـق فيـه ذاتُ الإنسـانِ، ولكـنَّ الكاتـبَ يعيـبُ هـذا الصَّنيـعَ، لأنَّـه كان ينظـر إلى أقرانـه منـذ الصِّغَـرِ وهـم يتنعمـون ويعيشـون طفولتهـم الحقيقيـة «كنـا نعمـل بمثابـرة لنيـل النَّجـاح بدراسـتنا، ونعمـل برغـم صغـر سـننا، نُعيـن أهلنـا ونحـاول المُسَـاهَمَةِ بالقـدر المستطاع لنخفـف عـن كاهلهـم، ممـا يعانـون مـن مشـقة أعمالهـم لتوفـير معيشـتنا وحاجياتنـا، كنـا نحـب ونعشـق ونحلـم بـأن نكـبر ونكـون رجـالاً معتمديـن عـلى أنفسـنا، لنسـتطيع تحقيـق كل مـا نتمنـاه بقـوادم أيامنـا»ص١٥٤. وعـن عملـه الـذي خلـق فيـه الرجولـة وكيفيـة مواجهـة الحيـاة يقـول: «كنـا نصنـع الأثـاث لغـرف الاسـتقبال والبيـوت البغداديـة المفتوحـة باحاتهـا وأسـقفها وتزيـن واجهاتهـا الشناشـيل وكنـا نتغـزل أحيانـاً باختيـار الألـواح البيضـاء وطبقـات الألـواح الفايـبر المكسـوة بقـشرة خشـب الصـاج وأنـواع الخشـب الأخـرى»ص١٣٦.. مـن هنـا يجـدر بنـا أن نجعـلَ القِصَـصَ التَّـضْمِينِيَّةَ في العمـلِ مـن عَتَبَـاتِ ذلـك العمـل.

التَّعاليات النَّـصِّيةُ Transtextuality . Transtextualite

المتَّعاليـاتُ النَّصِّيـَّـة أوالتَّعاليـاتُ النَّـصِّيَّةُ مجموعـةٌ مـن المصطلحـات في العمـل الأدبي، تتعـالى فيـما بينهـا لتصـل إلى نصـوص أخـرى مـن أجـل محاورتهـا، تلـك المصطلحـاتُ لهـا أثرُهـا في النُّصـوصِ، وتُعَـدُّ جميعُهـا مـن العَتَبَـاتِ النَّصِّـيَّة ذاتِ الأهميـةِ الكـبرى. تتمثَّـلُ تلـك التَّعاليـاتُ في التَّنَـاص والمُنَـاص، والميتانـص والنـص اللاحـق ومعماريـة النَّـصِّ، والتَّعاليَّـاتُ النصيـة تتجـاوز معـمار النَّـصِّ، فقـد اعتـبر

جيرار جينت موضوع البويطيقا هو «معمار النَّصِّ» سنة ١٩٧٩ لكنَّه في سنة ١٩٨٢ يرى أنَّه عدل هذا الموضوع، ولم يبق معمار النَّصِّ ar chitexte أو معماريته، بما أنَّها مجموعة المقولات العامة أو المتعالية، أي أنماط الخطابات، وأنواع التلفظات والأنواع الأدبية، التي نجدها في كلِّ نصٍّ على حدة.. إنَّ الموضوعَ الجديد هو التَّعالياتُ النَّصِّيَّةُ transtextualité أو التَّعالي النَّصِّي للنَّصِّ، ومعناه «كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وهكذا، فالتَّعَالي النَّصِّيُّ يتجاوزُ إذن معمار النَّصِّ»[١]. والمعمار عند عبدالرحمن بوعلي، قد حصره في ثلاث دوائر؛ البناء الدائري، البناء الجدلي، البناء المنقطع أو المفكك، وهو يدور في فلك الزَّمَنِ، أي أنَّه جعل الزمن بمفرده يصنع المعمار[٢] على الرَّغم من ذلك فإنَّ حامد طاهر قد أرجع المعمار عند مارسيل بروست إلى عنصري الزَّمان والمكانِ، فضلاً عن الذَّاكرة[٣]. ومن ذلك كلِّه يتضح أنَّ المِعْمَارَ جزءٌ من التَّعالي النَّصِّي الكبير، وجميعها عتباتٌ نَصِّيَّةٌ، وقد تناول جيرار جينت الأنواع الخمسة التي تدخل ضمن عتباتِ النَّصِّ تمثلتْ في: التَّنَاص وهو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقه. التَّوازِي النَّصي، أو النَّصِّ الموازي: ويشمل العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجة، التذييلات، التنبيهات، التَّصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة. البيان، الرَّسم، الغلاف، وبعض الملاحق والمخطوطات. النصية الواصفة، وهي علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه. النَّصِّيَّة المتفرعة وهي كل علاقة تجمع نصاً ما(متفرع) بنصٍّ أصلي. النصِّية الجامعة، وهذا النوعُ أكثر غُمُوضاً مما سبق، وهو الذي يرتبط بعلاقةٍ بكماءٍ مع النَّصِّ الموازي مثل

---

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ، الدار البيضاء، المغرب / ٢٠٠١ ص ٩٦.

(٢) عبدالرحمن بو علي، مجلة علامات في النقد، السعودية المجلد التاسع الجزء ٣٣ ص ٨٩.

(٣) حامد طاهر، مجلة فصول العدد الثاني ١٩٨٢ص ١٨٥.

العنوان أو غيره؛ بحيث لا تتقاطع إلا مع إشارةٍ واحدةٍ من إشاراتِ ذلك النَّصِّ المُوازي»(١). وإذا كانَ جيرار جينت قد جعل التَّناصَ بما هو ملاحظة القارئ للعلاقة بين نصين أحدهما سابق عن الآخر، فإن التناص والمناص والميتانص والنص اللاحق بما هي متعاليات نصية هي في الوقت نفسه عتباتٌ نَصِّيَّةٌ ندلف إلى النَّصِّ من خلالها، بل إنَّ الدُّخُولَ إلى عالم نصين سبق أحدهما الآخر هو في حد ذاته إضاءةٌ للنَّصِّ السَّابقِ واللاحق، كما هو الحال في عتبات النص الأخرى، لذلك نقول إنَّ هذه المتعاليات النَّصِّيَّة أصبحتْ في الوقت الحاضر من الأهمية بمكان، فهي ضمن الدِّراسات الحديثة التي تهتم بأيديولوجيات النَّصِّ، وتعمل حراكاً مفصلياً فيه بسبب تلك التفاعلات الحادثة داخلياً وخارجياً، وما النَّصِّية الواصفة بين نصٍّ ونَصٍّ وكذا النَّصِّيَّة المتفرعة إلا عتباتٌ نَصِّيَّة مثلها في التَّفاعل مثل العنوان والإهداء والحواشي، ذلك أنَّ هناك حراكاً بين النَّصِّ نفسه وتلك العتباتِ، وعليه تصبح التعالياتُ النصية جميعها ضمن عتبات النَّص التي يجب أنْ ينظر إليها بجدية، للبحث في الشعرية لديها من خلال العلاقات الرَّابطة بين النُّصُوصِ بما أنَّها أدواتٌ للرَّبْطِ بينها وإضاءة حقيقية لتلك النُّصوص.

[انظر الاستشهاد أو المناص- التناص- الكتابة]

التَّعْلِيقُ Commentaire. Comment

التَّعْلِيقُ هو إضَافَةُ عِبَارَاتٍ حولَ مَوضوعٍ معين؛ سواءً أكانتْ بالسَّلْبِ أم بالإيجابِ، وهو إيضَاحٌ للكلام؛ فالتَّعليقُ قد لا يَسْبِقُهُ كلامٌ على الموضوع نفسه بينما التَّعْقِيبُ يَسْبِقُهُ كلامٌ، فيأتِي شَخْصٌ ويُعَقِّبُ على الكَلامِ السَّابقِ؛ حيث إنَّ التَّعْقِيبَ هو اسْتِدْرَاكٌ للكلامِ بالتَّقْريرِ والإثْبَاتِ أو النَّفْيِ للكلام السَّابق، ويتداخل التَّعليق مع التعقيبِ، وكل تعقيبٍ يصح أنْ يكونَ تعليقاً بينما التَّعْلِيق لا يَصِحُّ أنْ يكون تعقيباً، والتعليق على الكلام «تعقُّبه بنقد أو

---

(١) المختار حسني، من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، السعودية، الجزء ٢٥ المجلد ١٧ ١٩٩٧، ص ١٧٨/.

بيـان أو تكميـل أو تصحيـح أو اسـتنباط (المعجـم الوسـيط). وقـد يُقْصَـدُ بالتَّعليـق glss التَّفْسـيرِ الطَّويـل أو القَصـير لمـا ورد في النـصِّ منسـوباً إلى مؤلِّـف النـصِّ أو إلى غـيره»[1]. وقـد جعـل أبوهـلال العسـكري التعليـقَ والإدمـاج نوعـين مـن ألـوان البديـع كـما جعلهـما أيضـاً عبـدالله بـن أبي الإصبـع كذلـك فقـد « تكلـم عنهـما تحـت اسـم «المضاعفـة» وعرَّفهـا بقولـه: «أن يتضمـن الـكلامُ معنيـين؛ معنـى مصرَّحـاً بـه ومعنـى كالمشـار إليـه» ومثَّـل لهـا مـن القـرآن الكريـم بقولـه تعـالى: «ومنهـم مـن يسـتمعون إليـك أفأنـت تُسْـمِعُ الصُّـمَّ ولـو كانـوا لا يعقلـون، ومنهـم مـن ينظـر إليـك أفأنـت تَهـدي العُمـي ولـو كانـوا لا يبـصرون» فالمعنـى المـصرَّح بـه هـو أنـه لا يُسـمع مـن صـمَّ عـن الكلـم ولا يهـدي مـن عمـي عـن الآيـات، والمعنـى المشـار إليـه هـو تفضيـل السَّـمع عـلى البـصر، لأنـه سـبحانه قـرن الصَّـمم بقـدان العقـل، والعمـى بفقـدان النظـر فقـط»[2]. ويقصـد أيضـاً بالتعليـق أن يعلـق القـارئ أو الكاتـب عـلى مقالـةٍ في الصحيفـة أو يعلـق الصحفـيُّ عـلى مـا يـأتي لـه مـن أخبـار في موضـوع بعينـه كـما نـراه في «بريـد الجمعـة» في صحيفـة «الأهـرام» المصريـة، مثـلاً، فنـرى تحـت عنـوان «الـشيء الحلـو» حيـث يعلـق بريـد الأهـرام عـلى ذلـك الرجـل الـذي كانـت زوجتـه مريضـة بالشَّـكِ في كل مـا يقـوم بـه، فـإن قـام بحلـق ذقنـه فأكيـد سـوف يقابـل إنسـانة أخـرى خـارج المنـزل، ولـو لمـع حـذاءه فـإن الأمـر نفسـه يلقـاه منهـا، فلـم يجـد بُـداً مـن أن ينجـذب إلى فتـاة أخـرى كانـت ممرضـة معـه في المستشـفى الـذي يعمـل فيـه وأراد مـن بريـد الجمعـة أن يـرد عليـه، مـاذا يفعـل؟ وكانـت بدايـة الـرد أو التعليـق عـلى مـا قالـه كالآتي: «لقـد حاولـت أن تـبرر انجذابـك إلى الممرضـة التـي تعمـل معـك بحالـة الاضطـراب التـي تشـهدها حياتـك مـع زوجتـك، وفاتـك أنـك ارتبطـت بزوجتـك الحاليـة وأنـت تعلـم كثـرة شـكوكها مـن قبـل الـزواج وإنجـاب الأولاد.. والحقيقـة أن الرجـل العاقـل يـزن الأمـور ويـدرس القـرارات قبـل اتخاذهـا ويفحـص تبعـات تصرفاتـه عليـه وعـلى مـن حولـه، وأعتقـد أنـك لـو أعـدت النظـر في الموقـف برمتـه سـوف تتراجـع عـن

(١) مجـدي المهنـدس، كـامل المهنـدس، معجـم المصطلحـات في اللغـة والأدب،مكـتبة لبنـان، ١٩٨٤، ص ١١٢.

(٢) المرجع السابق ص ١١٢.

هـذه الخطـوة»[1] وكان ذلـك تعليقـاً عـلى الخطـاب الـوارد إلى بريـد الجمعـة، وهـو عتبـة عـلى النـص المرسـل إليـه، لأنّنـا عرفنـا مـن هـذا التعليـق المقصـود مـن تلـك الرسـالة المرسـلة ليقـوم البريـد بالتعليـق عليهـا. ويـأتي التعليـق بمعنـى الزيـادة والتأكيـد «وهـو أن يـأتي المتكلـم بمعنـى في غـرض مـن أغـراض الشـعر، ثـم يعلّـق بـه معنـى آخـر مـن ذلـك الغـرض يقتـضي معنـى مـن معـاني ذلـك الفـنِّ، كمـن يـروم مدحـاً لإنسـان بالكـرم فيعلـق بالكـرم شـيئاً يـدل عـلى الشـجاعة[...] ومـن مليـح التعليـق قـول المتنبـي في صفـة الليـل:

أقلِّـب فيـه أجفـاني كأني   أَعُـدُّ بـه عـلى الدهـر الذنوبـا

فإنـه علّـق فـن عتـاب الزمـن بفـن الغـزل الـلازم مـن فـن الوصـف بواسـطة أداة التشـبيه فعلـق الافتنـان بالتشـبيه»[2]

التَّكْرَارُ Repetition. Répétition

التَّكْـرَارُ إعـادة إيـراد اللفظـة مـرة أخـرى، سـواء أكانـت الكلمـة نفسُـها أم مـن حَقْلِهَـا، وتَـأتِي مكـررةً في بيـتٍ مـن الشِّـعر أو جملـةٍ نثْرِيَّـةٍ، والتَّكـرار دائـماً للتَّأكيـد عـلى شيء بداخـل الكاتـبِ، وقـد يكـون التكـرار في أسـلوب بأكملـه، والتكـرار منْ عَتَبَـاتِ النَّـصِّ؛ لأنَّـه يميـز كاتبـاً عـن كاتـب آخـر، قد يكـون التكـرار فيـه ضعفٌ، وأنَّـه لا يُعطـي الـكلام قـوةً، وقـد يكـون العكـسُ كـما هـو الحـال عنـد الشَّـاعِرِ علي بـن الجَهْـمِ الـذي اشْـتُهر بالتَّوليـد أي توليـد الكلـماتِ والإتيـان بهـا في صِـوَرٍ شـتى، ويصبـح التكـرارُ مفتاحـاً لدراسـة الدِّيـوان، ولم يكـن التكـرار في ذلـك يـؤدي إلى ضعـف، بـل إنَّ التَّكْـرَارَ عنـد عـلي بـن الجهـم كانَ مـنْ أجـل تقويـة الـكلام، يقـول الشَّـاعِرُ مكـرراً كلمـة حُبسـتَ في معـرض حديثـه عـن حبس المتـوكل لـه:

قالـت حُبسـتَ فقلـتُ ليـسَ بضَائـرٍ   حَبْسِـي وأيُّ مُهَـنَّدٍ لا يُغْمَـدُ

---

(١) جريدة الأهرام، السنة ١٤٢ - العدد ٤٧٨٣٥ في تاريخ ٢٤/ ١١/ ٢٠١٧ الصفحة رقم ١٤.

(٢) عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن،ص ٤٤٥.

والشَّاعِرُ عليٌّ بن الجَهمِ قد اتَّسَمَ بالتَّكْرَارِ في شِعْرِه، فأصبح التَّكرارُ علامةً مؤكدةً وعتبةً نصيةً ندخلُ مِنْ خلالها إلى دراسته، وقد قمتُ بالفعل بدراسته من قبل وتأكدتُ بأن التَّكْرَارِ عنده لم يقفَ عند تكرار الكلمة فحسب، بل كان لديه تكرار في أساليب الشَّرط وتكرار في الجُمل، أي أنَّ التَّكرار هو بابٌ مَفْتُوحٌ لدى الشَّاعر يمكن لأيِّ نَاقِدٍ أنْ يدلف منه ليتعرف أكثر على كتاباته وأشعاره، وترتبط العتبات من هنا بعلم الأسْلوب[1]

وإذا تكررتْ الكلمةُ في البيتِ الشِّعري، أياً كان موقعُها الإعرابي، فاعلاً كانت أم مفعولاً، صفة كانت أم حالاً، فإنَّ التَّكرارَ لا بُدَّ وأن يكون خاضعاً لضرورة من الضرورات، سواء أكانت لتوليد صورة من الصور أم لإخراج مشهد درامي يشاهده المتلقي، أم لشيء آخر تقتضيه تلك الضرورة «فالحديث عن دور الكلمةِ لا يعني فصلها عن سياقها الشِّعري، داخل الصُّورة أو داخل القَصِيدَةِ، لأنَّ الدِّلالة الشِّعْرِيَّةَ تنتج من العلاقة القائمة بين الكلمات وما بعدها؛ حيث يتحدد مجال دلالاتها في سياقها بالنسبة لما قبلها وما بعدها، ولا بد أن يعتمد التكرار الاهتمام بما بعد الكلمة المتكررة حتى لا تصبح مجرد حشو»[2]. فالعلاقةُ القائمةُ بين تلك الكلمات هي صناعة يقوم بها الشَّاعرُ مثله في ذلك مثل النَّجَّارُ الذي يجيد استخدام أدواته، والتَّكرارُ مهارة لمن أجادها؛ لأنَّ الشَّاعرَ إذا كررَ تحتَّمَ عليه أنْ يَعْكِسَ أهمية ما يقوم بتكراره، حتى يكونَ هناكَ نوعٌ من الإثراء في العلاقات بين الكلماتِ وما ينتج عنها من صور ودلالات؛ ذلك أَن التَّكرار هو أنْ « يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه؛ سواءً كان اللفظ متفق المعنى أم مختلفاً أم يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثَّاني فإنَّ كانَ متحد الألفاظ والمعاني فالفائدةُ في إثباتِه تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإنْ كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدةُ في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين»[3]

---

(١) يمكن الرجوع في ذلك إلى كتابي « الصورة الفنية عند علي بن الجهم ، دراسة تذوقية تحليلية، دار محمود للنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٦.

(٢) د. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٥ص٢٥.

(٣) د. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى ٢٠٠١ ص ١٧٣.

وأحيانـاً يكـرر ابـن الجهـم كلـماتٍ للاسْـتِعَارَةِ والتَّشـبيه، فقـد كـرر كلمة العشـق في الشَّـطْرِ الثَّـاني للبيـت الثَّـاني بعـد أن ذكـر اسـم الفاعـل منها عاشـق، فهو عاشـق ولهـان ومتيـم مثلـما يعشـق الملـك الواثـق الخلافـة والدفـاع عـن الديـار، كـما نجـد التناسـق اللفظـي بـين الفائـق والوامـق يقـول[1]:

بـالله يـا ذات الجـمال الفائـق   لا تصرمـي حبـل المحـبِّ الوامـق
الله يعلـم إننـي لـك عاشـق   عشـق الخلافـة للإمـام الواثـق

وفي قصيـدة أخـرى يمـدح فيهـا المتـوكل نـراه يكـرر اللفظـة عـن طريـق المصـدر بعـد أن يذكـر الفعـل آتيـاً بصـورة جميلـة كأثـر لذلـك التَّكْـرَارِ، ولتخـدم تكـراره ليصبـح التكـرارُ ترشـيحاً لهـا وتوقعـه حصـول الصُّـورة، فقـد أحكـم الشـيبُ عقـد الخطـام في البيـت الـذي كـرر فيـه لفظـة متقدمـاً باعتبارهـا مصـدراً بعـد أن أتـى بفعلهـا وهـو قـدم، ويكـررُ الحـرفَ والأسـلوب أيضـاً في البيـت الثالـث وهـو أسـلوب قـصر؛ حيـث قـصر عطـاء الدهـر عـلى الـشيء اليسـير والعـرف لا يسـترد إلا باعتبـاره غنيمـة مأخـوذة قهـراً في الحـروب فتكـرار الحـرف شـكَّل لديـه صـورة، فالإنسـانُ هـو الـذي يعطـي وقـد يبخـل عـلى الآخـر؛ إلا إنَّ الله قـد قسَّـم الأرزاق عـلى عبـاده، وأعطـى كل ذي حـق حقـه ولم يبخـس منـه شـيئاً يقـول ابـن الجهـم:

وجـر خطامـاً أحكـم الشـيب عقـده   وقـدم رجـلاً لم تجـد متـقدمـاً
وأنكـر إغفال العيـون مكانـه   وقـد كـن مـن أشـياعه حيـث يمـما
هـو الدهـر لا يعطيك إلا تعلـة   ولا يسـترد العـرف إلا تغنـما[2]

يكـرر أيضـاً ابـن الجهـم أسـلوب الـشَّرط، وكان لأسـلوب الـشرط عنـد عـلي ابـن الجهـم دورٌ بـارز في إبـراز المعنـى الـذي يجـول بخاطـره، وقـد ذكـر ابـن جنـي أن عليـاً بـن الجهـم كان مـن الشُّـعراء المولَّديـن وهـم ممـن كان يستشـهد بشـعرهم في المعـاني، حيـث يقـول «المولـدون يستشـهد بهـم في المعـاني كـما يستشـهد بالقدمـاء

(١) علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم، الطبعة الثانية، دار الآفاق ١٩٨٢ ص ١٧.
(٢) الديوان ص ١٨.

في الألفاظ»[1]. إنَّ التَّكرار عند علي بن الجهم، وإنْ كانَ ظاهرةً غريبةً؛ فهو في الوقتِ نفسِهِ من الأهميةِ بمكان؛ لأنَّه يولد المعاني ويستحدثها، فلم نجد قصيدة من القصائد إلا وكان التَّكرارُ سيدَها، فتكراره قد يكون في الكلمة الواحدة، آتياً بمصدر الفعل أو بمفعول للفعل أو تكرار للفعل أو للمصدر، وهذا ما يُسَمَّى بالتَّوليد، ولم يقف الأمرُ عند هذا الحَدِّ، بل تخطاه ليَشْمَل التَّكرار في الأسْلوب وخاصةً أسلوب الشَّرط كما كان الحال عند زهير بن أبي سلمى. وتكرار أسلوب الشَّرط قد ساعد على إظهار صوره وتخيلاته، وأضفى عليها منحى خاصاً من مناحي الأسلوب، وتحويل الأمر من المادي المحسوس إلى المعنوي الشفاف، وإظهاره بمظهر يسعد النفس في تقبله، وهو في تكرار أساليبه أراد أن يكون واعظاً وحكيماً وهو ما رأيناه في صوره وأخيلته. ففي قصيدة يمدح فيها المتوكل نراه يأتي في منتصفها بأبيات جميلة غلب عليها تكرار أسلوب الشرط المحلى بالصور والأخيلة، فالرأي يشتد حينما تضعف الأعضاء، وعلى سبيل الاستعارة يجعل الحادثات إذا ما قومت المرء فإنه يقوى عليها ويظل هكذا ونجد كذلك تكراراً للكلمة عن طريق الفعل في قوله قومته .. تقوما يقول:

ومَنْ ضعفت أعضاؤه اشتد رأيه ... ومن قومته الحادثات تقوما

وقد أعلمنا أنَّ إرادةَ السُّلطانِ فوق إرادة الجَميع، ويأتي بالاسْتعارة ليبرر تكرارَ أسلوب الشَّرط في البيت يقول:

إذا رفع السُّلطان قوماً تَرَفَعُوا ... وإنْ هَدَمَ السُّلطان مَجْداً تهدما

وتكراره لأسلوب الشَّرط من خلال القصر أو الحصر في بيت من الأبيات ليؤكد أنَّ العلم يبدأ بالتَّعلم منذ الصغر، فالفرع لم يطل إلا بأصله، أي أنَّ له جذورٌ فتشبيه فرع الشَّجر حينما يطول ناتج عن أصله المتعمق في الأرض عن

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل بيروت لبنان ١٩٧٢ ص٢٣٦.

(٢) الديوان ص ٢٠.

(٣) الديوان ص ٢٠.

طريق الجذر بالعلم الذي لا بد له منه منذ البداية من خلال التعلم والحرص عليه، وفي هذا التكرار نجده يظهر لنا هذه الصُّورة ومن ثم فإنَّ التَّكرار عنده لإظهار منحى خاصاً لصورة خاصة:

ولم أرَ فَرْعاً طال إلا بأصله ... ولم أرَ بدء العلم إلا تعلما[1]

وفي تكراره لأسلوب الشرط في موضع آخر نجد تكراراً آخر داخلي للكلمات معاً، فمن يجاور الفدم العيي يصبح مثله متفدماً غبياً، ويبدأ البيتَ بِجَعل الأيامَ وكأنَّها رحى الحَرْبِ بينها وبين الإنسان فيصارعها، ذاكراً أنَّه مَنْ قارعَ الأيام أي تحدى الصَّعاب وسار سيراً جميلاً حتى يصل إلى هدفه فقدْ أوفر عقله، ومن جاور قليل العقل أو العيي أصبحَ مثله يقول:

ومَنْ قارَعَ الأيام أوفَرَ لبَّه ... ومن جاور الفدم العيي تفدما[2]

ويرسل لنا حكمة تناولتها الأجيال منذ القدم، فمن يطلب الجود والمعروف من لئيم أو خائن أو أي شخص آخر لم يكن بداخله معروف أو لم يكن أهلاً للمعروف أضاع عمره وأطال عذابه وأطال التندم يقول:

ومن طلب المعروف من غير أهله ... أطال عناءً أو أطال تندما[3]

وهناك مجموعة من الأبيات استخدم فيها أسلوب الشَّرط مكرراً أداته وفحواه من ناحية العظة، حيث نرى أول تلك الأبيات وقد اشتملت على أنه يستحق الزيادة من شكر العرف كما يستحق الشكر من كان منعماً، وثانيها كرر الأسلوب بمن، ليرسم لنا استعارتين في الشَّرط والجواب؛ حيث إنَّه من سامح الأيام يرضي حياته فالأولى السَّماح لشيء معنوي والثاني الرضى لشيء معنوي والأيام والحياة ينحصران في الزمن الذي عايشه وتعايش معه، وفي آخر الأبيات يستخدم الأداة نفسها من، معللاً أن من نافس الأحباب والإخوان سيقل صديقه، ولم يكن ذلك فحسب، بل إنه من لام عاشقاً من العشاق في

---

(١) الديوان ص ٢٠.

(٢) الديوان ص٢٠.

(٣) الديوان ص ٢٠.

حبه وفي هواه كان هو الملام على ذلك، لأن العشق والغرام لا يدركه إلا من عايشه وأحس بوجوده وشغفه، يقول ابن الجهم :

ومن شكر العرف استحق زيادة كما يستحق الشكر من كان منعما
ومن سامح الأيام يرض حياته ومن منَّ بالمعروف عاد مذمما
ومن نافس الإخوان قلَّ صديقه ومن لام صباً في الهوى كان ألوماً[1]

لذلك كله فإن السمة المميزة لأسلوب أي كاتب من الكتَّاب سواء أكان تكراراً أم تفاعلا نصياً أم غيرهما تصبح عتبةً من عتبات النصوص، لأن من خلالها يمكن الولوج إلى النَّصِّ بحكم أنَّها مفتاحٌ من مفاتيح العمل، وهذا ما نلاحظه عند الكثيرين من الكتاب، بل إنَّ هناك كتاباً تتميز كتاباتهم بالجنوح ناحية الفلسفة، وبالتالي فإنَّ دراسة الفلسفة في هذا العملِ هي عتبةٌ كبرى للنَّصِّ، وإذا كانت السِّمَةُ الغالبةُ على النَّصِّ هي الشكوى فإنَّ شكوى الزَّمانِ لديه أصبحتْ عتبةً من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ كما هو الحال عند الشريف الرضي مثلاً.

وقد احتفى الدكتور أحمد زكي بدوي في معجمه بظاهرة التَّكرار، فهناك التكرار التوكيدي epizeuxis والذي يعني « تكرار الكلمة أو العبارة للتقوية أو التوكيد. مثال ذلك قول الجبرية:

ألقاه في البحر مكتوفاً وقال له إياك إياك أن تبتل بالماء

وتكرار الصدارة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي، مثال ذلك الحديث الشريف: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت»[2]. وتكرار الصوت كما في قول امرئ القيس

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

---

(١) الديوان ص ٢٠.

(٢) د. أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العربية، مرجع مذكور ص ١١٨.

وقد أضاف الدكتور زكي المهندس التكرار مع الزيادة incremental repetition «مصطلح صكه العالم الأمريكي فرنسيس جومير Francis B.Gummere في كتابه « الأغنية الشعبية»...ويعني بالتَّكرار مع الزيادة تتابع المقطوعات الشِّعرية مع تكرار يكاد يكون شاملاً للكلمات فيها، غير أنَّ بعض الكلمات يتغير تغيراً يؤدي إلى تطوير في أحداثِ القصةِ المرويةِ أو المنشدة»[1]. وتناول أيضاً التَّكرار المغاير antanaciasis وهو تكرار الكلمة أو العبارة بمعنى مختلف كما كان الحال عند علي بن الجهم وغيره من الشُّعراء ويأتي الدكتور زكي بهذا الشَّاهد في معجمه:

قلتُ « ثَقَلْتُ » إذ أتيت مراراً   قال « ثَقَلْتَ » كاهلي بالأيادي

وينتهي بالتكرار عند تكرار النهاية epistrophe « وهو أن تنتهي عدة جمل أو عبارات بنفس الكلمة أو العبارة وذلك بقصد التقرير في نفس السامع، مثال ذلك قوله تعالى «فبأي آلاء ربكما تكذبان» في ختام الآيات من سورة الرحمن»[2] وهذا مثال بسيط على تكرار النهاية ويصح بمفرده أن يكون دراسة عظيمة للماجستير أو الدكتوراه من خلال دراسة عتبة من عتبات النص في القرآن الكريم، أو الشعر العربي، وفق شعرية تلك العتبة النصية.

التَّلْخِيصُ أو الْمُلَخَّصُ Résumés. Abstracts

الْمُلَخَّصُ عادةً ما نَراه في نِهَايَاتِ الرَّسَائِلِ العِلْمِيَّةِ، وهو مُلخَّصُ لِمَا دُوِّنَ في العَمَلِ، فهل يُعْتَبَرُ الْمُلَخصُ أو التَّلْخِيصُ مِنْ عَتَبَاتِ النَّصِّ؟ في حالةِ الرَّسَائِلِ العِلْمِيَّةِ يُعْتَبَرُ بالفعل من عَتَبَاتِ هذا النَّصِّ، الذي كتَبَه البَاحثُ وأتعب نفسه فيه، لأَنَّهُ بمثابةِ الإضَاءةِ الْمُصَغَّرَةِ للعمل، فمن خلاله يمكن للمتلقي فهم ومعرفة معظم جوانب العمل وفصوله وأهم النقاط الواردة فيه، ونرى هذا الملخص بصورة أخرى في الأعمال الأدبية، مثل الرِّوَايَةِ حين نرى عبارة

(١) المرجع السابق ص ١١٨.

(٢) المرجع السابق ص ١١٨.

الخَاتمـة، فمنهـا نعـي ونعـرفُ نهايـةَ الأمـر، وبالتَّـالي فإنَّهـا الخُلاصـةُ مـن العمـل، وليـس معنـى ذلـك أنَّ الخَاتِمـة هـي الملخَّـصُ، بـل إنَّ الخَاتِمَـةَ قـد لا تحتـوي عـلى كلِّ أرْكَانِ العَمَـلِ كـما هـو الحـال في المُلخـص، وقـد أشـار الدكتـور أحمـد زكـي بـدوي في معجمـه إلى المُلخـص وبالترجمـة نفسـها Résumés. Abstracts ولكنَّـه أطلـقَ عليـه المُسـتخلَصَاتِ،»وهي مُلَخَصَـاتٌ للوثائـق التـي تمـتْ عليهـا عمليـة الاسـتخلاص، وتشـمل في مضمونهـا تلخيصـاً لمـا كتـب في موضـوع معـين، يمكِّـن الباحـثَ مـن مسـايرة التَّقـدم العلمـي»[١]. وأشـار الدُّكتـور أحمـد إلى أنَّ هنـاك نوعـين مـن المُسـتخلصَاتِ « مسـتخلصات إعلاميـة[..] ومسـتخلصات دلاليـة أو وصفيـة، ويكتفـي فيهـا بتقديـم وصـف موجـز للـمادة العلميـة الأصليـة مجـال الاسـتخلاص متضمنـة البيانـات الببليوجرافيـة الخاصـة بهـا، مـع شرح موجـز لمحتويـات المـادة»[٢]. هـذا عـن المُلَخَّـصِ الـذي يقابلـه مصطلـح Abstracts باللغـة الإنجليزيـة، و Résumésباللغـة الفرنسـية، بينـما هنـاك مُلَخَّـصٌ سردي يختـصُّ بالسُّرعـة في الـسَّرد، وهـو المقابـل بالإنجليزيـة والفرنسـية summary. Sommaire وغالبـاً مـا نـراه في نهايـة مشـهد وبدايـة مشـهد جديـد، وهـو مـا كان في السـابق قبـل أنْ يظهـرَ التَّشَـظِّي في العَمَـلِ، ونـراه أيضـاً في الرِّوايـاتِ الحَدِيثَـةِ. ففـي روايـة «سـتغماتا» تقـول الكاتبـة في نهايـة مشـهد ملخصـةً بذلـك مـا كان قـد حـدث مـن رؤيـة ذلـك المنظـر المخيـف» بسرعـة فتـح «أناتـولي» البـاب ودفعـه سريعـاً.. وجـد نفسـه وسـط الظـلام الدامـس.. مـدَّ يـده إلى مفتـاح النُّـور.. ضغطـه، غمـر النُّـورُ الحُجْـرَةَ.. اتَّسَـعَتْ عينـا الأب في دهشـة وارتيـاع! إذ إنـه وجـد نفسـه أمـام مشـهد مرعـب.. مرعـب إلى أقـصى حـدٍّ»[٣]. وهـذا ملخَّـصٌ لمشـهدٍ دراميٍّ دمـويٍّ اعتـادتْ الكاتبـةُ عـلى مثلـه في هـذه الرِّوايـة، فقـد أخـذت الكاتبـة مـن الأحـداث الجانبيـة طريقـاً آخـر لتعـبر مـن خلالـه إلى تلـك الآثـار الباقيـة عـلى وجـود دمـاء، حيـث عجَّـت الرِّوايـة مـن أولهـا إلى آخرهـا بالمـوت والقتـل ثـم العـودة مـن المـوت

---

(١) د. . أحمـد زكـي بـدوي، معجـم مصطلحـات الدراسـات الإنسـانية والفنـون الجميلـة والتشـكيلية، دار الكتـاب المـصري، القاهـرة ١٩٩٠ص ١١.

(٢) د. أحمد زكي بدوي، المرجع السابق ص ١١، ١٢.

(٣) منال عبدالحميد، ستيغماتا، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١٧ ص ١٤٤.

والقتل إلى الحياة مرة أخرى؛ لنعايش واقعاً ميتافيزيقياً تحاول من خلاله رؤية العالم على حقيقته، فالظلم الذي وقع على مايكل كانت نهايته وخيمة، فقد مات مايكل بسبب عنف ماريا حين حبسته ولم ترحمه؛ لتتفاجأ عند فتح الباب بموته، ثم يعود إلى الحياة بعد فترة، لينتقم من ماريا، تلك الأخت التي لم تبك عليه مطلقاً، ولم تبد أي دهشة أو استغراب حين مات مايكل وكأنَّها تريد أنْ تقولَ لنا إنَّ المظلومَ لو أعطي فرصة أخرى للعودة لانتقم ممن ظلمه، وهكذا فعل مايكل بأخته ماريا، فقد أحدث بها تشققات في جسدها لتنضح بالدِّمَاءِ من كل جانب من جوانب جسمها ليصاب الأهل بالذُّعرِ مما حدث لها، وهكذا تظل الكاتبة في سردها مع وضعها في الاعتبار أنَّ هذا السَّرد يكمن وراءه هدفٌ عظيمٌ، هو كيف ترى هي العالمَ من خلالِ ذلك الظُّلم الواقع على بعض البشر، وكيف السبيل للخلاص منه، فليس هناك مخلِّصٌ إلا الرب الذي بيده تخليص النَّاس من الظلم الذي وقع عليهم ويقيم العدلَ بين النَّاسِ. وقد كانتْ الرِّوايةُ شارحةً للكلمة الأولى أو العنوان «ستيغماتا» وجرأة تُحْسَبُ لها، بتناولها ما يمسُّ عقيدة الآخر أياً كان ذلك الآخر، ولكنَّها لم تتناول تلك العقيدة بما يسوؤها، بل تناولت ما يميز تلك العقيدة بصفة بعينها أو ما يقارب ذلك من طرح لمعنى «ستيغماتا» والتي تعني ظهور علامات وندوب وجروح تُشبه جروحَ وندوب السَّيد المسيح عليه السَّلام حين صلبوه «طبقاً للعقيدةِ المَسِيحِيَّةِ»، وحاولتْ أن تقرأ تلك الجزئية من خلال رؤيتها للعالم مع إسقاطات ذكية على الواقع المعيش. لقد عايشتنا الكاتبة في ملخصاتٍ عديدةٍ في نهاية تلك المشاهد، وهذه الملخصات ما هي إلا حصر المشهد في عبارة أو اثنتين أو على الأكثر فقرة من الفقرات. وقد أشار لطيف زيتوني إلى ذلك قائلاً عن الملخص في السَّرد، والذي يعتبر عتبةً من عتباتِ النُّصوص: «إحدى سرعات السَّرد؛ وهو متغيرُ الحَرَكةِ، بينما السُّرعات الأخرى محددة مبدئياً، لهذا يستخدمه السَّرد بكثير من المرونة لكلِّ سرعةٍ تتراوحُ بين المشهد والحذف»[1]. ويندرج الملخَّصُ أيضاً ضمن

(١) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ١٥٩.

المقاطع السَّردية الاسترجاعية في العمل الرِّوائِي؛ بحيثُ يعتبر الكاتب في حالة معايشة للماضي، سواءً أكانَ هذا الماضي المتعلق بالمشاهد السَّابقة أو الماضي المتعلق بالذَّاكرة « وتجدرُ الإشَارَةُ إلى أنَّ معظم المقاطع الاسترجاعية، خصوصاً الاسترجاع التام، تنتمي إلى هذه السُّرعة السَّردية. وقد أشَار بنتليP. Bentley إلى العلاقة الوظيفية بين الملخص والاسترجاع فقال: «إنَّ إحدى أهم وظائف الملخصِ وأكثرها شيوعاً العرض السَّريع لفترة من المَاضِي. فبعد أنْ يثير القاصُّ اهتمامنا بشخصياته من خلال عرض المَشَاهِدِ، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحةً موجزةً عن ماضيها أي ملخصاً استرجاعياً عن حياتها»[1]. وهذا أيضاً نراه كثيراً في أعمال الكاتبِ جمال الغيطاني يقول في «دنا فتدلى»: «صَحِيحٌ أنَّ وجودَنا في حيز متحركٍ حاض ودافع، لكن عند بلوغ تلك النقطة تمهلت، كنتُ راغباً في أنْ أحيطَ بقبسٍ من أحوالها وأخبارها، صحيح أنَّها في جملتها وصلت عندي، ليس لظرف انفرادنا ولكن عندها شيء خفي لا يبين، أحدث داخلي مويجات وأصداء»[2] تلك المويجات والأصداء هي الماضي الذي يتذكره أو الاسترجاع، وهو ما يعتبر ملخصاً لما قام بسرده في سابق الحديث.

التَّلمِيحَاتُ Allusions.Hints

التَّلميحُ مصدرُ لَّمح، وحين يقال كان تلميحُهُ واضحاً، أي أنَّه لَّمح دون أنْ يُصَرِّحَ وهي براعةٌ من الكاتبِ وإشارة تنبيهية لشيء ما في إفهام المتلقي أو السَّامعِ شيئاً دون أنْ يُصَرِّحَ به، وهو ما نراه في كُتُبِ الأقدمين مثل الجاحظ في «البيان والتبيين» وكتاب «الحيوان» ، ويظهر أكثر في الشِّعر، حين يلمح الشَّاعر إلى مقصده دون أن يصرِّح..وقد تساءل الدكتور زكي مبارك على صفحات مجلة الرِّسَالةِ تحت عنوان «هل يصحُّ للكاتب أن يفرَّ من التَّصريح إلى التَّلميح؟، وكتب حول ذلك المعنى تحت عنوان « أسرار وأسرار»:»[3] في

(١) د. لطيف زيتوني، المرجع السابق ص ١٥٩.

(٢) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى ، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٠٨.

(٣) مجلة الرسالة ٢٧/ ٧/ ١٩٤٢.

الحوار الذي دار بين الأستاذ محمود البشبيش وابنه النجيب حسنين مرَّت إشارةٌ لطيفةٌ إلى كاتب يجمجم ولا يفصح، وهو كاتب من الكتَّابِ، كان حسين - حرسه الله - كتب إليه يدعوه إلى ترك الإيماء والتَّلميح فيما يتناول من المعاني والأغراض، وأتولَّى الإجابةَ عن ذلك الكاتبِ فأقول» لقد نشأنا يا بني في عصر من عصور الانقلاب، وفي مثل هذا العصر تكثر الأكاذيب والأراجيف ويقل الفهم لدقائق المعاني، فهل يلام الكاتب إذا فرَّ من التصريح إلى التلميح؟ قد تقول إن التَّلميحَ أحطُّ من التَّصْرِيحِ؛ لأنَّه يفتح أمام المغرضين أبواب التَّفْسِيرِ الخاطئ والتَّأويلَ المريبَ. وأقول: إنِّي أحبُّ أنْ يظلمني قومي عن شبهة لا عن يقين، فأنا أساور أهدافي بأسلوب يُعفي ظالميَّ من ربقة الظلم المبين؛ وإلا فمن يتوهم أنَّ أغراضي تُخفي على قرائي وهم من أولي الألباب» فهو يقرُّ بأنَّ قراءه يفهمونه ويفهمون مقصده، لأنَّهم من أولي الألباب أي لهم عقولٌ سليمةٌ. فالتَّلميحُ عتبةٌ من عتبات النُّصُوصِ؛ لأنَّ الكاتبَ قد يخشى على نفسه من بطش الحاكم فيلجأ إلى التَّلميحِ، فنعرف أنَ نُصُوصَهُ فيها تلميحٌ فندخل إليها من جانب التَّأويلِ وإعمالِ العقلِ، وما كتاب «كليلة ودمنة» إلا مثال على ذلك، وما قصائد الشعراء الكبار إلا دليل على التلميح. كما في قصائد أحمد شوقي للأطفال هي تلميح

برز الثَّعلب يوما في ثياب الواعظينا
فمشى في الأرض يهدي ويسبُّ الماكِرينا

ويوردُ لنا الدكتور زكي المهندس التَّلميحَ بأنَّه «هو أن يشير الشَّاعِرُ في قصيدته إلى قصة أو شعر من غير أن يذكره كقول أبي تمام(٢٣١هـ)

فوالله ما أدري أأحلام نائم ألَمَّت بنا أم كان في الركب يُوشع

يشير إلى قصة يوشع - عليه السلام - واستيقافه الشمس، وقوله أيضاً:

لعمروٌ مع الرمضاء والنار تلتظى أرق وأحفى منك في ساعةِ الكَرْبِ

يشير إلى البيت الشعري المشهور:

المستجير بعمرو عند كُربته كالمستجير من الرَّمضاء بالنَّار[1]

فضلاً عما تقدَّم فإنَّ القرآنَ الكريم، به تلميحاتٌ عظيمةٌ بمفردها تصحُّ أنْ تكونَ رسائل علمية بكون أنَّ التَّلميح عتبةٌ نعرف من خلاها ما يرمز إليه القرآنُ الكريم قدرَ المُسْتَطَاعِ، وما قصص القرآن إلا نماذج للتلميح سواء أكان في الصَّبر وتحمل الأذى والحكمة والصدق في القول كما في قصص نوح وإبراهيم وإسماعيل ويعقوب وأيوب ويوسف...، عليهم السَّلام أم في الابتعاد عن الطغيان كما في قصص النمرود وهامان وفرعون الذي طغى في الأرض وعلا فيها، فالتَّلميح إذاً من الأهميةِ بمكان، باعتباره عَتَبَةً نَصِّيَّةً.

التَّمْهِيدُ Pr Prefaceè face.

التَّمهيدُ ما يُمَهِّدُ للعمل ويُوَضِّحُ الأُسُسَ الرئيسية والخطوطَ العرضية للعَمَلِ ذاتِه، بحيثُ يجعلنا ندخل العمل ونعيشه من ذلك التَّمْهِيدِ، وهو يختلفُ عن المقدِّمة في أن المقدِّمةَ يذكر فيها الدِّراسَات السَّابقةَ والمنهجَ المُتبعَ، بينما التَّمْهِيدُ يبدأ في الموضوع من زاوية معينة بقصد إلقاءِ الضَّوءِ عليه، ثم يبدأ في الموضوع أو الفصل الأول وهكذا، محاولاً البناء على ما جاء في المُقَدِّمَةِ. ومن ثَمَّ لا بُدَّ وأنْ نُفَرِّقَ بين التَّمْهِيدِ والمُقَدِّمَةِ والتَّوطِئَةِ والمَدْخَلِ... من المعجم أولاً نجد أنَّ التَّمْهِيدَ من مهَّدَ بمعنى مَهَّدَ الفراشَ أي بسطه، ومهَّد الأرضَ جعلها مُسْتَوِيَةً. والتَّمْهِيدُ — إذا — هو ما يُمهدُ للعملِ، بِحَيثُ يُشِيرُ إليه دون التَّعَمُّقِ، وهو ما نراه في معظم الأعمال كما في كتاب «السَّرد في مقامات الهمذاني» لأيمن بكر؛ حيث حاول في هذا التَّمهيد أنْ يُمَهِّدَ للعملِ مِنْ خلال بعض الأمورِ أهمها إشكالية التَّأْصِيلِ في المَقَامَاتِ، ثم يفرقُ بين المقامة والقصة. ومن هنا فالتمهيد يبدأ بالفعل في العمل، ولكن من ناحية فتح بوابة العمل، يقول في بداية التمهيد: «يبدو فكر التوثيق عنصراً منهجياً

---

(١) المرجع السابق ص ١١٩.

مركزياً في الثَّقافة العربية الإسلامية، فعلى التراث الديني نشأت علوم اقتضاها هذا البحث التوثيقي، مثل علوم الحديث التي ينصبُّ جزءُ البَحْثِ فيها على سلسلة الإسناد التوثيقية[..] وفيما يخصُّ مقاماتِ الهَمَزَاني نجد انعكاسَ فكر التَّوثيق متجلياً بصورةٍ أساسيةٍ في محاولة الثقافة [] متمثلة في المؤرِّخين- أنْ تجعل «عيسى بن هشام» راوي المقامات شخصية حقيقية تتلمذ عليها بديع الزمان الهمزاني»[1]. التَّمهيد هنا أوضح لنا خطوطاً رئيسية في العمل فقد علمنا أن في المقامات هنا شخصيتين رئيستين عيسى بن هشام راوي المقامات الذي تتلمذ على يده عيسى بن هشام، وهذا ما أقرَّ به المؤلِّفُ منذ البدء وقد جاء في «معجم الأدباء» لياقوت الحموي ذكرٌ لذلك، وهو ما أوضحه المؤلف أيضاً، لذلك فإن التَّمهيدَ هو فرشُ مِسَاحَةٍ كبيرةٍ للعمل قبل البدء فيه. وقد ذكر الكاتبُ ذلك في مقدمته للعمل. وبالتَّالي نقول إنَّ المقدِّمةَ هي التي تَحْتَوي على الطريقةِ التي ستُتبع والمنهج، وبها إجابةٌ لسؤالين لماذا؟ وكيف؟ وهو ما ذكره الكاتبُ هنا في مقدمة هذا العمل وألقى نظرة واسعة على التراث بأكمله، وهنا يأتي دور المقدمة في تقديمها للعمل، بينما التمهيد يبدأ في الموضوع من ناحية التَّمهيد له أي الشروع له من ناحية المواربة بمعنى فتح جزئية بسيطة من الباب. والتوطئة قريبة من التمهيد بحكم أنها تضع أقدامنا على الطريق الموصل إلى العمل، بالإضافة إلى المدخل الذي هو بمثابة البداية الحقيقية للعمل.

ومثال آخر على التَّمهيد في كتاب»الثورة الرابعة» ، كيف يعيد الغلافُ المعلوماتي تشكيل الواقِع الإنساني للكاتب الإنجليزي «لوتسيانو فلوريدي» يقول الكاتب في التَّمهيد: «يعالج هذا الكتاب الكيفية التي يتأثر بها إدراكنا لذواتنا بما لدينا من تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الرقمية، والكيفية التي نتواصل بها بعضنا مع بعض، وكيف نشكل عالمنا ونتفاعل معه. لقد ظهر حديثاً العديد من التقنيات والمفاهيم، مثل تكنولوجيا النانو Nanotechnology وانترنت الأشياء Internet of Things والإصدار الثَّاني

(١) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمزاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨ص١٣ التمهيد.

لتقنيات الشبكة العنكبوتية العالمية» ويب ٢ , ٠ web»[1]. وهذا التَّمْهِيدُ قد أنار به الطريقَ نحو العمل، لأنَّ العَمَلَ يتحدث عن الثورةِ المعلوماتية العظيمة التي يشهدها العالمُ الآن، فبدأ الكاتبُ الحديثَ عن الزمان والتأريخ المُفْرِطِ متناولاً فيه العصور الثلاثة لتطور البشرية، ثم يتناول المكان والهوية والحديث عن الذات، وكيفية فهم تلك الذات ثم يتناول السِّيَاسَةَ بكل ما فيها مع ازدهار الأنظمة متعددة الوكلاء وهو الفصل الثامن للكتاب وينتهي بالمخاطر الرقمية للبيئة والأخلاقيات التي يجب الحفاظ عليها. من هنا فالتمهيد كان طريقاً للإنارة أي أنَّ القارئ حين يتصفح الكتاب منذ التَّمهيد سيدرك أنه مقدم لا محالة على كتاب علمي وما وصلت إليه تلك العلوم في الوقت الحاضر، فأصبح - من ثم - التمهيد عتبة من عتبات ذلك النص. وهو ما يتضح أكثر حين ننظر إلى تمهيد فلوبير لروايته «التربية العاطفية»، والتي أثارت جدلاً كبيراً حين نُشرت عام ١٨٦٩، فقد فشلت فشلاً ذريعاً في حينها، ولكنها في أوقات متأخرة بدأت تظهر وتنال إعجاب الكثيرين على العكس من روايته الأولى «مدام بوفاري» التي أحدثت منذ نشرها نجاحاً عظيماً، ولكننا وفي تمهيد فلوبير نفسه لهذه الرِّوايَةِ نراه يؤكِّدُ على قيمة ما كتبه، لأنَّ هناك الكثيرين الذين انتقدوا العمل فقط بمجرد أنَّهم سمعوا عنه دون أن يقرأوه، يقول في بداية تمهيده: «تقدم التَّربية العاطفية، وهي العمل الذي تلقى آلاف التعقيبات دون أن يكون- بلا شك- قد قرئ بحق إطلاقاً، كل الأدوات الضرورية لتحليلها السِّيسيُولُوجِي الملائم [2]: فبنية العمل التي تكشف عنها قراءة داخلية مدققة، أي بنية الحيز الاجتماعي الذي تجري فيه مغامرات فريدريك بطل الرواية سوف يتبين أنها بنية الحيز الاجتماعي الذي

---

(١) لوتسيانو فلوريدي، الثورة الرابعة، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، ترجمة لؤي عبدالمجيد، مرجع سابق ص ٩ التمهيد.

(٢) يمكن الرجوع في ذلك إلى كتاب Mitterand (Henri): «Le discours préfaciel »، dans la lecture sociologique du texte romanesque، Toronto، Stevens et Hakkert، 1975, pp 3-13.

يستقر فيه مؤلفها نفسه»[1]. وغستاف فلوبير في هذا التمهيد يؤكِّدُ بالفعل أهمية التحليل الاجتماعي لهذه الرِّوايَةِ، فهي وبحق لجديرةٌ بالتَّقدير وأطلق رفضه للذين لم يقرأوها وقدموا عنها قراءات مختلفة، فهم لم يقرؤونها قراءة فاحصة، ولم يفهموا حقيقة الحيز الاجتماعي الذي كانت فيه والذي عاش فيه البطل، وهنا أيضاً يؤكد فلوبير المحلل الاجتماعي أنَّ فلوبير الكاتب وهما واحدٌ في الشَّخصية إلا إنهما يختلفان في هذه اللحظة، فالأديبُ يكتبُ الأدبَ ويأتي المُنَظِّرُ الاجتماعي ليؤكِّدَ على رؤية ذلك الأديب، وهنا يظهر التَّمهيدُ بجلاء بأنَّه عتبة حقيقية من عتبات النصوص التي يجب الاهتمام بها.

[انظر: المدخل، التوطئة، المقدمة، الاستهلال]

التَّناصُ Intertextulaite . Intertextulaite

التَّناصُ من المُتَفَاعِلاتِ النَّصِّيَّةِ، أي التي تُحدث حِراكاً فاعلاً في النَّصِّ، وهو من عَتَبَاتِ النُّصوصِ، لأنَّه يُلقي الضَّوءَ على نصٍّ آخر من خلال إلقاء الضَّوءِ على النَّصِّ الذي هو فيه، باعتباره نوعاً من التَّفاعل. والتَّناصُ هو واحد من أركان التَّفاعلات النَّصِّيَّةِ أو ما يُسمى « بالتَّعَاليَّاتِ النَّصِّيَّةِ «أي أنَّ النَّصَّ يتعالى ليعانق نصاً آخر يحاوره ويتحدث معه. وقد رأت معظم نظريات التناص أنه لا يمكن فهم أي نصٍّ إلا من خلال محاورة نصوص أخرى، وهو ما يقوم به التَّناصُ، فلا يوجد عمل بمفرده وإذا كانت هناك لقاءاتٌ من خلال التَّناص بين نصٍّ وآخر، فهو أدعى أن نعتبره عتبةً من عتبات النّصوص، لأنَّه يتراسَلُ مع نَصٍّ آخر. وهذا التَّرَاسُلُ هو في حد ذاته اعْتِرَافٌ بوجودِ نَصٍّ آخر، أي أنَّ التَّناص يُلقِي الضَّوءَ من خلال القراءةِ على نَصٍّ آخر، فهو- من ثم- لا يعتبر نصاً موازياً لنصٍّ واحد أو عتبةً نصِّيةً لنصٍّ واحد، بل هو عتبةٌ لنصَّين متحاورين متراسلين كان هو السبب في هذا التراسل وتلك المحاورات، وكيف كانت علاقة التناص بكل المناهج السابقة

---

(١) بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ص ٢٦.

واللاحقة من البنيوية والتفكيكية والماركسية، وما بعد ذلك مما أحدثه الاستعمار. لذا فإننا لابد أن نطلق عليه بأَنَّه نَصٌّ موازٍ داخلي، وفي الوقت نفسِه نصٌّ موازٍ خارجي، فهو عتبةٌ داخلية وخارجية، بمعنى أن التَّناص حين نراه في نصٍّ فهو عتبةٌ داخليةٌ أي نصّ موازٍ داخي، وإذا تفاعلنا معه على اعتبار أَنَّه يحيلنا إلى نَصٍّ آخر فهو نَصٌّ موازٍ خارجي، ومن هنا نستطيع أن نقول إنَّ التَّناص من عتبات النُّصوص المُهمَّةِ، وذلك لعدة أسباب، أولها: إن التَّناص يُحدث علاقةً بين نصَّين، هذه العلاقة هي خادمة للنَّصَّين كليهما. ثانيها: في تعريفي لعتبات النصِّ قلتُ: «إن عَتَبَاتِ النُّصُوصِ هِي مَجْمُوعَةٌ مِنْ النَّوافِذِ والتَّنْبِيهَاتِ، والخَادِمَاتِ، والإضَاءَاتِ والمُقَدِّمَاتِ التي تُفْضِي إلى نَتَائِجَ حَتْمِيَّةٍ؛ نَتِيجَة التَّلاقُحِ بَينَها وبَينَ النَّصِّ، وهي أيضاً الرَّسَائِلُ التي تَطُوفُ باسْتِمْرَارٍ حَول جَسَدِ النَّصِّ؛ مُحْدِثَةً بِهِ تَغْييراً. هَذَا التَّغْيِيرُ تَحْكُمُه المُقَارَبَاتُ التَّفْسِيرِيَّةُ لِتِلك العَتَبَاتِ، ومَا يَقُومُ بِهِ المُتَلَقِي مِنْ فَكِّ شِفْرَاتِها» ومن هنا أيضاً ومن خلال التَّعريفِ نعي أنَّ العَتَبَاتِ هي خَادِمَاتٌ للنَّصِّ وتَطوف باستمرار حول جَسدِ النَّصِّ، وهو ما يقوم به التَّناص وبعض التَّفَاعُلاتِ النَّصِّيَّةِ الأخرى، وعليه يحقُّ لنا أنْ ندرجه ضمن عَتَبَاتِ النَّصِّ. ثالثها: ما قاله رولان بارت حين رفع شعار «موت المؤلِّف» وأنَّ «النَّصَّ هو نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثَّقافة.. ويستطيع الكاتبُ فقط تقليد لمحة تكون دائماً سابقة ولا تكون أبداً أصلية. سلطته الوحيدة هي مزج الكتابات، لمواجهة أولئك بالآخرين»[1] وهو هنا يُبَرهِنُ على أن التَّناص نوعٌ من الاقتباساتِ من مَرَاكِزَ ثَقَافِيَّةٍ مختلفةٍ، أي أَنَّها من تفريعات نَصِّية أخرى، تعمل على تفاعل النَّصِّ مع تلك النُّصُوصِ الأخرى، ومن ثَمَّ فهو يؤكِّدَ أنَّ التَّناص هو إضاءةٌ للنَّصِّ من خلال نَصٍّ آخر، وعليه يصبح عتبةً خادمة للنَّصِّ. ويقر بارت نفسُه بأن التَّناص يمكنُ أنْ يكونَ مصدراً للمتاعب أو الملل.» التَّناصُّ هو نفسُه الذي ينتج ما يسميه بارت وكريستيفا الفرحَ، فقدان الوحدة والهوية الذي يمر به القارئ عند مواجهة النصِّ،

(١) جراهام ألين، التناص، ترجمة محمد الجندي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٦ ص ٢٢.

متعدد المعاني، غير الموحد. التَّناص مُصْطلحٌ مهم لوصف النَّصِّ المتعدد بصورةٍ جذْرِيَّةٍ، وأسلوب حاسم في عمل الكتّاب الذين يتجنبون مفاهيم العمل الموحد، ومع ذلك فهو يحتمل أن يكون ما يخلق شعوراً بالتكرار، والتشبع الثَّقَافِي، وهيمنة القَوَالبِ النَّمَطِيَّةِ الثَّقَافِيَّةِ»[١]. وقد أشار جان ماري شافر إلى خاصية التعددية النَّصية hypertextualite وهي قريبة عنده من فكرة التناص أو تعنى العلاقة بين نص بعينه وعدة نصوص أخرى »[٢].

تطبيقاً لما سبق نأخذ بعض الفقرات التي بها تناص من إحدى الرِّوايات، ونحلله، وأول تلك الروايات رواية «السُّد « لمحمود المسعدي، حيث نرى التَّناص موجوداً بكثافة في هذا العمل الرائع، وقد تناولته في بحث لي عن هذه الرواية، وهو ما يندرج تحت التعاليات النَّصِّية[٣] التي طرحها جيرار جينت بأَنَّ النَّصَّ يتعالى ليرتبط بنصٍّ ما من خلال تلك التَّعالياتِ، ومن ثمَّ فإِنَّ التَّعالي النَّصِّي يتجاوز لفظة المعمار أو البناء العام للنصِّ من ناحية البنية، ولكنه يتفاعل في النَّصِّ مثل باقي التَّعالياتِ النَّصِّية ، وأولُ ما نطالع من تناصٍ نراه في قول الكاتبِ «ثم يخرجون ستة وسابعهم طبل ثم ستة وسابعهم نعيق البغل ويتركون إناء الماء، تخفق عليه روح الماء صافية زرقاء»[٤]، وهو ما يتناص مع قول المولى عز وجل في سُورة الكهف ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَـٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِٱلْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّىٓ أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ﴾ (سورة الكهف:الآية٢٢). وهو تأثر واضح بالنزعة الدينية، وكثيراً ما يردد لفظة الكهف والبغل الذي يقف أمامه، يقول المسعدي في أول منظر له في العمل «امرأة ورجل يصعدان في عقبة بجران وراءهما بغلاً، فتنتهي العقبة عند الكهف، فيقفان، ويوقفان البغل»[٥]. وحينما يقرأ المتلقي

---

(١) المرجع السابق ص ٩٩.

(2) Schaeffer (J.M): Qu’est ce qu’un genre littéraire، seuil، 1984, p 175.

(٣) التعالي النصي أو التعاليات النصية قد تجاوزت معمارية النص وحددها جيرار جينت في خمسة أنماط هي : التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص..

(٤) محمود المسعدي، رواية السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية تونس ١٩٧٤ ص ٥٠.

(٥) الرواية ص١٦.

هـذا الـكلام يسـتحضر أمامـه مبـاشرة سـورة الكهـف، ومـا حـدث لأهـل الكهـف وكيـف مـرَّتْ حياتهـم. وقـد أكثـر مـن ذكـر مثـل هـذا التَّـناص في العمـل، ويـأتي بكلـمات بعينهـا مثلـما توجـد في القـرآن الكريـم، وهـو مـا نـراه في قـول الكاتـب على لسـان الحجـرة الثانيـة، والتـي تقـوم بترتيـل إنجيـل صاهبـاء «وقـام الكـون فسـبح باسـمي إني أنـا الخالقـة الربـة. ثـم إنـا أثرنـا في العالمـين نقعـاً، وصفعناهـا صفعـاً، وهيجنـا الأكـوان تهيجـاً، وهززناهـا هـزاً ورججناهـا رجـاً...»[1]. وهـو مـا يتنـاص مـع آيـات عديـدة في القـرآن الكريـم، وهـو إن دلَّ فإنـما يـدل عـلى ارتبـاط المسـعدي بدينـه وثقافتـه، وأن العمـل بأكملـه مـا هـو إلا الإيـمان بالإنسـانِ والحيـاةِ والمـوتِ، حتـى ولـو صـور أن هنـاك إنجيـلاً يقـرأ؛ لأن هـذا الإنجيـل قـد جـاء عـلى لسـان القـرآن الكريـم، والـذي هـو صراط المسـلمين الذيـن يسـيرون عليـه فمثـل التراتيـل السـابقة نـرى لهـا تناصـاً في القـرآن، وهـي كالآتي في سـورة العاديـات «فأثـرن بـه نقعاً»الآيـة٤. وفي سـورة الواقعـة في قولـه تعـالى ﴿ إِذَا رُجَّتِ ٱلْأَرْضُ رَجًّا ﴾ الآيـة٤. فالتَّنَـاص هنـا هـو مـا يسـتخدمه المسـعدي لتقويـة حجتـه في وجـود تلـك الإلهـة التـي تسـمى بصاهبـاء، وأن إنجيلهـا فيـه عـبر وحكايـات، وإذا كان المُنـاص الـذي قمنـا بدراسـته في هـذا المعجـم، يلتـزم أن يكـون بنيـة قائمـة بمفردهـا، فإن التَّـناصَ يـأتي في صـورة التّضْمـين أي أن الأسـلوب الـسَّردي بـه تضمـين لـكلام آخـر يفهـم مـن خـلال الثقافـة والمعرفـة، وقـد أعـاد « بيترديسبوفسـكي علاقـة التَّنـاص بالنقـد الأدبي، ويؤكـد كـون التنـاص جـاء لطـرح جديـد لقضيـة أبديـة هي:اسـتقلال النـصِّ وتبعيتـه. فالنقـد القديـم ركـز عـلى تبعيـة النـص لسـياقه الأدبي، ويظهـر هـذا في حديثـه عـن الأصـل والمنبـع والتأثـير والتطـور، لكنـه (التنـاص) يـأتي رد فعـل ضـد زعـم اسـتقلالية الأدب، لكنَّـه لا يمارسـها بالمعنـى التقليـدي. فالنَّـصُّ لـه صلـة بالنصـوص السـابقة عليـه»[2]. وهـو مـا يؤكـده ذلـك التنـاص الموجـود في روايـة «السُّــد» والـذي يعتـبر عتبـةً موازيـةً للعمـل، حيـثُ يحـاول المسـعدي اسـتحضار الصُّـورة الدينيـة أمـام المتلقـي ليؤكِّـد عـلى الفعـل الحـادث في العمـل،

---

(١) الرواية ص٧٥.

(٢) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق ص٩٥، ٩٦.

وهـو أن هنـاك قـدرة دائـماً موجـودة في هـذا الكـون وأن القُـدْرةَ لهـا قـادرٌ يسـيِّرها؛ إلا إن هنـاك واقعـاً لا يريـد أن يعـترف بـه فقـط، بـل يريـد أن يخلقـه مـن جديـد، مـع العلـم أنـه يؤمـن في أعماقـه بالفشـل إلا في قـدرة الله. وبالتـالي فـإنَّ الخَيـال الوقَّـاد الـذي عاشـه المَسـعدي مـن خـلال أبطالـه كان لـه أصولـه التـي اقتبسـها أو ضمنهـا أو عارضهـا ـ علـى حـد تعبـير سـيزا قاسـم ـ هـذا العمـل؛ لأنهـا تؤمـن بـأن هنـاك مـا يسـمى بالمعارضـة أي أن النـصَّ يتضمـن مـا يـدل ويشـير إلى أنَّ هنـاك نصـاً آخـر هـو المعنـى الرئيـسي مـن النـص الموجـود، في دراسـتها «المفارقـة في القـصِّ العـربي المعـاصر». وهـي تعنـى بالمعارضـة تلـك « التـي تنتمـي إلى مجـال التضمـين transtexuality كـما أسـماه جـيرار جينـت. وقـد عـرَّف جينيـت التضمـين بأنـه يتمثـل في مجموعـة العلاقـات التـي تربـط نصـاً معينـاً بكوكبـة مـن النصـوص الأخـرى. وتتميـز هـذه العلاقـات بسـمات متعـددة متغايـرة؛ وتدخـل المعارضـة ضمـن هـذا التصنيـف؛ حيـث إنهـا نمـط مـن أنـماط التضمـين»[1]. وإذا كان جـيرار جينـت يحـاول أن يجعـل مـن التضمـين طريقـاً للتنـاص فهـو بالفعـل طريـق مـن طـرق التَّنـاص التـي تجعـل في العمـل كـوة تنـير مـا بـين عملـين، وإذا مـا لاحظنـا الكاتـب في هـذا العمـل، فـإنَّ التَّـناص لديـه مرتبـطٌ بالديـن أي أنـه متأثـرٌ بدينـه وثقافتـه، وعليـه فـإنَّ التَّـناص قـد أفصـح عـن ذلـك، بمعنـى أنـه أعلمنـا كـما أعلم الجميـع بهـذا الضـوء المتراسـل بـين النصـوص البشريـة والنصـوص المقدسـة.

ونـرى تناصـاً آخـر في السِّـياق السَّـابق في قـول الكاتـب «وقـام الكـون فسـبح باسـمي، إني أنـا الخالقـة الربـة ثـم جـاءت الملائكـة سـاجدين»[2] وهـو مـا يتنـاص مـع آيـات عديـدة تتنـاول سـجود الملائكـة لآدم - عليـه السـلام - كـما في قولـه تعـالى في سـورة الكهـف ﴿ وَإِذۡ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ كَانَ مِنَ ٱلۡجِنِّ فَفَسَقَ عَنۡ أَمۡرِ رَبِّهِۦٓۗ ﴾(سـورة الكهـف: الآيـة ٥٠). فـما علاقـة ذلـك التَّـناص بالبنيـة السَّـابقة للعمـل ومـا بعدهـا، جـاء هـذا التَّـناص لتأكيـد دور الإلـه في حـد ذاتـه

---

(١) سيزا قاسـم، المفارقـة في القـص العـربي المعـاصر، فصـول، المجلـد الثـاني العـدد الثـاني ينايـر ، فبرايـر، مـارس، القاهـرة ١٩٨٢ ص١٤٤.

(٢) الرواية٧٥.

وأن كلَّ مـا في الوجـود يأتمـرُ بأمـره حتـى الملائكـة، لأنهـا مـن مخلوقاتـه، فـكان الأمـر مـن أجـل الفعـل وهـو فعـل السّـجود والطاعـة المرتبطـين بالديـن. ونـرى كذلـك تناصـاً آخـر في السِّـياق السَّـابق نفسـه « وقـام الكـونُ فسَـبحَ باسْـمِي. إنِّي أنـا الخَالقـة الرَّبـةُ وقلنـا: الإنسـانُ آخـر الخلـق. ثـم قلنـا: يـا جبـال انتئـي وتعـالي. فقامـت فأعلينـا علاهـا، واسـتوينا عـلى ذراهـا»[1]. وهـو مـا يتنـاص مـع قـول الحـق في سـورة فصلـت « ثـم اسـتوى إلى السَّـماء وهـي دخـانٌ فقـال لهـا ولـلأرض ائتيـا طوعـاً أو كرهـا قالتـا أتينـا طائعين»الآيـة١١. وهـو يتنـاول الحديـثَ عـن الجِبَـال، والجبـالُ قـد جـاءتْ مـع بدايـة الآيـات السَّـابقة في قولـه ﴿وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ مِن فَوْقِهَا﴾ ولفظـة انتئـي في المعجـم تعنـي الـبروز، وحـين تـبرز الجبـال، وهـي مـن الأرض فتـأتي طائعـة للخالـق سـبحانه وتعـالى. ونـرى تناصـاً آخـر في قـول الكاتـب «وقلنـا : يـا آدم أخـرج مـن ضلـع العاصفـة الريـح والصاعقـة والرعـد. وكـن فيهـا النـور والـبرق»[2] وهـو مـا يتنـاص مـع آيـات عديـدة ينـادي فيهـا المـولى عـز وجـل آدم بقولـه «يـا آدمُ « كـما في قولـه تعـالى في سـورة البقـرة ﴿يَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ﴾ الآيـة ٣٥. ولكـن الكاتـب هنـا يتنـاول خلـق آدم عليـه السـلام، فالتَّنـاص هنـا في النـداء عـلى آدم فقـط، وكأنَّ مـراده فقـط الحديـث عـن قضيـة الخلـق؛ سـواء أكان خلـق الإنسـان بدايـة بـآدم عليـه السـلام، أم خلـق الفعـل نفسـه أم الحـدث ذاتـه المرتبـط في الوقـت نفسـه بالخالـق سـبحانه وتعـالى؛ لذلـك نـرى أنَّ»التَّـناص يضـعُ النَّـصَّ دائـماً في موضِـعِ الإنتـاج، أي في موضِـع الدِّلالـة المسـتمرة، وليـس في موضـع الاسـتهلاك إنَّـه يشـتغل وفقـاً لتصـور الكتابـة بوصفهـا حالـة مـن الاختـلاف والإرجـاء الدائـم »[3].

وعـلى مـدار الأعـمال الرِّوائيـة نجـد التَّنـاص في الأسـماء فكاثريـن في روايـة «واحـة الغـروب» للكاتـب بهـاء طاهـر هـي في حقيقـة الأمـر تتنـاص مـع زوجتـه السِّـويسْرِيَّةِ مـن أصـل بلغـاري، وهـي التـي أهـدى إليهـا عملـه «واحـة الغـروب»

---

(١) الرواية ص ٧٦.

(٢) الرواية ص٧٦.

(٣) دكتـور مصطفـى بيومـي، التنـاص، مقاربـة نظريـة شـارحة، عـالم الفكـر، المجلـد ٤٠، ١ يوليـو ـ سـبتمبر الكويـت ٢٠١١ ص٩٥.

بقولـه: «إلى سـتيفكا أناستاسـوفا»[1]. وكذلـك الأمـر نجـده عنـد واسـيني الأعـرج الـذي يـأتي بمريـم في معظـم أعمالـه، ففـي طـوق الياسـمين نـرى مريـم محبوبـة الكاتـب هـي محـور العمـل الرِّوائـي، بـل يمكـن القـول إنَّهـا محـورُ أعـمال واسـيني كلِّهـا، كـما هـو الحـال في روايـة «سـيدة المقـام» مراثـي الجمعـة الحزينـة» فسـيدة المقـام هـي مريـم، وقـد أخـذ مـن عنـوان طـوق الياسـمين ليولِّـد حبـاً آخـر هـو حـب سـيلفيا إلى صديقـه عيـد عشَّـاب، بداخـل العَمَـلِ، ليـس ذلـك فحسْـب بـل يتخطـى ليولِّـد معـاني وإشـارات أخـرى تكمـن في تَحـول الحـبِّ المحسـوس إلى الحـب المعنـوي، والـذي كان يهيـم بـه عيـد عشـاب نحـو ابـن عـربي، وكانـت رسـائل عيـد عشـاب شـاهدة عـلى ذلـك، الأمـر الـذي أكـده الكاتـبُ في أكثـر مـن موضِـعٍ، وتركيزنـا هنـا عـلى الاسـم مريـم ومـا يشـير إليـه الاسـم مـن قدسـية وعفـافً السَّـيِّدَةِ مَرْيَـم العـذراء. وقـد سـألته عـن سِرِ ذلـك الاسـم في مؤلفاتـه فأجابنـي بقولـه: سُـئِلَ فلوبـير عـن «مـدام بوفـاري» فقـال هـي أنـا، ولم أكمـل الحديـث معـه لأننـي علمـت أن مقصـده هـو أنَّ مريـم بـكل صفاتهـا تمثلـه وتمثـل الضعـف العـربي، وفي الوقـت نفسـه أشـار إلى أن الاسـم مريـم يتنـاص مـع مريـم العـذراء، رمـز الطهـارة والعفـاف. ومـن هنـا فقـد أزال التنـاص بعـض الالتباسـات التـي قـد تحـدث، مـن خـلال ارتباطـه بنصـوص أخـرى وبأسـماء أخـرى، فأصبـح عتبـةً لتلـك النُّصُـوصِ.

وإذا كان باختـين هـو صاحـب فكـرة الحواريـة بـين النُّصـوص في الأسـاس، والتـي أسسـت نظريـاً لمُصْطَلَـحِ التَّـنَاص دون أن يذكـره صَرَاحَـةً، وهـو ما نتلمسـه في كتابـه «شِـعْرِيَّةِ ديستويوفسـكي» فإنَّـه ومـا يجـدر ذكـره في ختـام تنـاول مصطلـح التَّنـاص باعتبـاره عَتَبَـةً نَصِّيَّـةً أنَّ جوليـا كرسـتيفا أوَّل مَـنْ نبَّـهت إلى مصطلـح التَّـناص الكائـن بـين النُّصـوص، حيـث تناولتـه صراحـة في كتابهـا «ثـورة اللغـة الشِّـعريَّة « في السِّـتينيات مـن القـرن الفائـت بعـد أن التقطـه مـن باختـين مـن خـلال الحواريـة لتحولـه إلى التَّـنَاص، ومنـذ ذلـك الحـين أصبـح التَّنـاصُّ مصـدراً لمصطلحـاتٍ عديـدةٍ أدخلـت في عـالم النَّـقْدِ الأدبي، فتناولهـا جيرار جينـت، وورولان

(١) بهاء طاهر ، واحة الغروب، دار الشروق، مرجع مذكور ص الإهداء.

بـارت وهـو أسـتاذ كرسـتيفا. ليـس ذلـك فحسـب بـل إنَّ بعـض الشَّـكلانيين الـرُّوس أمثـال ياكوبسـون، ايخنبـاوم، شكلوفسـكي قـد أشـاروا مجـرد إشـارات إلى ذلـك المصطلـح، عـلى الرَّغـم مـن أنَّ لهـم مشروعـاً كبـيراً متمثـلاً في الجـمال الشَّـكْلي في النَّــصِّ، وقـد ذكـرت ذلـك في كتـابي « شـعرية الفضـاء الروائـي».

[انظر التعاليات النصية]

التَّنْبِيهَاتُ Avertissements. Warnings

التَنْبِيـهُ مَصْـدَرُ نبَّـه، وهـو بمعنـى الإخْطَـارِ أو الإعْـلام أي أخْطَرْتُـهُ بكـذا وأعْلَمْتُـه بكـذا، أي أنَّ التَّنْبِيهَـاتِ في العَمَـلِ الأدبي مـا هـي إلا إخطـارٌ للمتلقـي بـأنَّ هنـاك أمـوراً يجـب معرفتُهـا حتـى يكـونَ عـلى بينـةٍ مـن النَّـصِّ الـذي بـين يديـه والتَّنْبِيـهُ مـن عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ، فهـو قـادرٌ عـلى تنبيـه المُتَلَقِـي بِشَيْءٍ قـد يغـيرُ معـه مَفَاهِيـمَ كثـيرةً عـن العمـل ذاتـه، وهـو مـا يسـاوي كلمـة «مسـألة» في كتـب الأقدمـين. وتكـون المسـألة جـزءاً مضافـاً إلى العمـل ولكـن أراد المصنـف لفـت الانتبـاه إلى تلـك المَسْـألة، وهـو مـا يُسَـمَّى تنبيـه، بـل إنَّ هنـاك كتبـاً بأكملهـا تعنـون بعبـارة تنبيهيـة نحـو « تنبيـه الغافلـين بأحاديـث سـيد المرسـلين» لأبي الليـث السـمرقندي. إذاً التنبيـه مصطلـح مـن مصطلحـات عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ.

التَّنْوِيهُ. Note Appreciation

التنويـه عـن الـشَّيءِ هـو إظهـارُ هـذا الـشَّيءِ، والتَّنْبيـه إليـه، بمَعْنَـى أنَّـه لم يكـنْ مَعْرُوفـاً أو حتَّـى مُشَـاراً إليـه، وجـاء هـذا التَّنْوِيـهُ ليشـير إليـه. والتَّنْوِيـهُ يـأتِي بِمَعْنَـى العلـو كـما جـاء في اللسـان: « نـوه: نـاه الـشيء ينُـوهُ: ارتفـع وعـلا؛ وعـن ابـن جنـي فهـو نائـه. ونهـت بالـشَّيء نوهـاً ونوَّهـت تنويهـاً: رفعتـه» كـما أنَّ التَّنْوِيـهَ باعتبـاره عَتَبَـةً نّصِّيَّـةً يـأتي للفـتِ الانتبـاه كـما رأينـا ذلـك في روايـة «واحـة الغروب «يقـول الكاتـبُ في البـدء تحـت عنـوان « تنويـه»: «الاسـم الحقيقـي لمأمـور واحـة سـيوة في أواخـر سَـنَوَاتِ القَـرْنِ التَّاسِـعِ عـشر هـو « محمـود عزمـي» وإليـه يُنسَـبُ عَمَـلٌ تـرك أثـراً باقيـاً في الواحـة سـيتعرف عليـه القـارئ في موضعـه مـن الرِّوايـة.

وباستثناء ذلك لا توجد أية معلومات تاريخية منشورة عن هذا المأمور أو عن سيرة حياته»[1]. أمَّا العمل الذي يشير إليه الكاتب فهو هدم معبد أم عبيدة الشَّهير، فالتَّنْوِيهُ من هذا المنطلق عتبةٌ مُهِمَّةٌ وذات بعدٍ إشاري تَاريخي؛ ذلك أنَّها عملتْ على تبيان أمرٍ مهم قد أوضحه الكاتبُ في نهاية الرِّواية، حيث حاول تشويقنا لهذا الأمر، ليجعل القارئ متحفزاً للقراءة، وهو الأمر الذي بنى عليه روايته، وهو هدم ذلك المعبد، وعبَّرَتْ الرِّوَايَةُ عن ذلك، حيثُ حوتْ مجموعةً من المقاطعِ السَّرديَّة تُشِيرُ إلى وجود بقايا من هذا المَعْبَدِ، وهو ما ذكرته كتب التَّاريخِ. إنَّ التَّنويهَ هو ما يدونه الكاتبُ ليفيد به المتلقي. والتنويه قريب من مفهوم الملاحظة؛ والملاحظة هي تلك التي يقوم بعض الكتاب بتدوينها في أعمالهم وهي تتسم « بأهمية إستراتيجية تؤدي بنا لا محالة إلى طبيعة العمل، وحدوثها هو بالضَّرورة غير منتظم وليس معنى ذلك أنَّها فوضى، فهي في الغالب متواترة ومرتبطة ارتباطاً حميماً بجزء فرعي لنَّصٍّ ما، كما أنَّها تبدو لا أهمية لها في معنى مستقل»[2]. يؤكِّدُ جيرار جينيت على أنَّ الملاحظاتِ متواترةٌ أي غير منتظمةٍ، وبمعنى آخر أنَّها لا تُوجد بشكلٍ قطعي في كلِّ عملٍ، وهي بالتَّأكيد مرتبطةٌ بجزء من النَّصِّ كما هو الحال في واحة الغروب، فهي مرتبطةٌ بهدم المعبد، وهو الأثر الذي تناوله الكاتب بالتَّنويه ولم يفصح عن الأثر ذاته. ويبقى ذلك ضمن الوظائف التي تؤدِّيها تلك الملاحظات، وفيما يخصُّ تلك الملاحظة» فإنَّنا نلامس، دون أدنى شكٍّ، واحداً لا بل أكثر من الحدود أو عدم وجود الحدود، التي تُحِيطُ بِحَقلِ عَتَبَاتِ النَّصِّ، والتي هي في النِّهاية متحولة، وهذا الرِّهان الإستراتيجي ربما يعوض كلَّ ما يحمله هذا الجنس مما هو مخيبٌ للآمال؛ حيث إنَّ تجلياته بتعاريفها تبقى دقيقةً مجزأة كما لو كانتْ مهشَّمةً حتى لا نقول غبارية وغالباً تبقى ذاتَ صلةٍ حميمة بجزءٍ معينٍ من النَّصِّ»[3] فالتَّنويه هنا كان بالفعل لجزء معين

---

(١) واحة الغروب، بهاء طاهر، مرجع مذكور، ص ٨

(2) Gerard Genette ,paratexts ,thresholds of interpretation، translated by JAN E. LEWIN، CAMBRIDGE university press 1997، pag324,

(3) Gerard Genette,seuil، pag 321

في نهايـة الرِّوايـة[1]. يؤكِّـدُ الكاتـب عـلى أنَّ مـا بقـي مـن آثـار هـي أجـزاءٌ بسـيطةٌ لذلـك المعبـد وأنَّ الباقـي قـد طمَسَـتْهُ الرِّمـال «وبعـد كلِّ تعـبِ الصُّعـود وخيبـةِ الأمـلِ لم أرَ مِـنْ المعبـد غـير الأطْـلَالِ، التـي كانـت معالمُهـا أكثـر وضوحـاً مـن أسـفل التَّـلِ»ص٩٤. هـذه المقاطِـعُ السَّـرديَّـة هـي امتـدادٌ داخِـلِيٌّ للرِّوايـةِ تُسَـاعِدُ المُتَلَقِـي عـلى فـكِّ شـفراتِ ذلـك التَّنويـه؛ ذلـك أنَّ العَتَبَـةَ هـي إجمـالٌ يـأتي بعـده تفصيـلٌ، مـع تبيـان دلالـةِ ذلـك التَّفصيـل عـلى الرِّوايـةِ وعـلى المُتَلَقِـي. فالتَّنويـهُ على أنَّ في الرِّوايـة حدثـاً سَـيَتَعَرَّفُ عليـه القَـارِئُ في موضعـه قـام الضَّابـط محمـود بـه هـو دلالـةٌ عـلى بُعْـدٍ إشَـاري لفكـر الكاتـبِ، وفي الوقـتِ نفسِـه تثقيـفٌ للمُتَلَقِـي، وهـو جوهـرُ العمـل الرِّوائـي، حتـى يَخْـرُجَ المُتَلَقِـي بفائِـدةٍ، وهـي طريقـةٌ علميـةٌ في توصيـل المعلومـة عـن طريـق الإشـارة. يحـاولُ الكَاتِـبُ أنْ يَصِـفَ ذلـك المَعْبَـدَ ومـا بِـه مـن قَاعَـةِ «قُـدْسُ الأقْـدَاسِ»؛ حَـيثُ تلقَّـى فيهـا الإسْـكَنْدَرُ الْوَحْـيَ تقولُ كاثريـن «أيمكـن أنْ تكـون هـذه القاعـة هـي قُـدسُ الأقـداسِ للمَعْبَـدِ الـذي تلقَّـى فيـه الإسْـكَندرُ الوَحْـيّ مـن آمـون ؟ كيـف أعـرفُ وأنـا لم أرَ بقيـة المعبـد؟ لـو كنـتُ مـن النِّسـاء اللائـي يبكـين لطفـرتْ مـن عينـي دمـوعٌ وأنـا أقـارن بـين مـا قرأتُـه عـن موكـب الإسـكندر في هـذا المـكانِ وهـو يمـرُّ وسـط الزِّينـات والغنـاء تحـفُّ بـه ... وبـين مـا آل إليـه الحـال هنـا. مطبـخ ؟ قـدسُ الأقْـدَاسِ مَطْبَـخٌ»ص٩٤. سر بـكاءِ كاثريـن الدَّاخـلي هـو رؤيتهـا لهـذا المَعْبَـدِ ومـا حـدث بـه مـن اسـتخدام النِّسَـاءِ لـه مَطْبَخـاً يَطْبُخُـونَ فيـه»[2].

مـا علاقـة التَّنويـه بالرِّوايـة ؟ ومـا أهـم المقاطـع السَّرديَّـة المعـبِّرة عنـه ؟ . إنَّ التَّنويـه عتبـةٌ تَكْتَسِـبُ بُعْدَهـا الإشـاري مـن خـلال تعانقهـا وترابطهـا بالرِّوايـة، فهـي التـي تـشْرح وتوضِّـحُ أمـراً ما؛ حيثُ « نَجِـدُ في الملاحظـاتِ تعاريـفَ وشروح لكلـمات تُسْـتَخْدَمُ في النَّـصِّ، وأحيانـاً نجـد ذكـراً للمعنـى الحقيقـي والمجـازي في نقطـةٍ تخـصُّ جملـةً بعينها..مثـل الكلـماتِ التـي تعنـي بالتَّشـبيه البليـغِ في المعنـى

---

(١) د. عـزوز عـلي إسـماعيل، عتبـات النـص في الروايـة العربيـة، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة ٢٠١٣، ص٤٤٩.

(٢) المرجع السابق ص ٤٥١.

الحقيقي»[1]. لذلك فإنَّ التَّنويه أو الملاحظة تساعد في الإرشاد عن شيءٍ معين تم التَّنبيهُ إليه في البِدَايَةِ؛ وعليه فإنَّه يُمْكِنُ الرُّجُوعُ إلى تلك المَقَاطِعِ السَّرديَّة لتبيان دورَها في العملِ ومَدَى علاقتِها بالتَّنويهِ المَوجُودِ في بدايةِ الرِّواية، والذي يُعتَبَرُ عتبةً ذاتَ بُعدٍ أيديُولُوجِي في هذا العَمَلِ لتبيان إشَارته. تقولُ كاثرين زوجة ضابط الواحة «في الجمعة الماضية صحبني عندما قررت أن أبدأ بزيارة معبد آمون، معبد الوحي الذي صنع قصة الإسكندر كلَّها. ظلَّ ينتظرني في أسفل الهَضَبةِ التي يعلوها ما بقي من هَيكَلِ المَعْبَدِ»ص.٩٣. أي أنَّ هناك آثاراً لذلك المَعْبَدِ. والكاتبُ يجرنا في هذه المغامرة والرِّحلة الشَّيقة إلى معرفة ما بقي من هذا المَعْبَدِ، يحاول قدرَ المُسْتَطَاع دمج الحسِّ الرِّوائي الأدبي بالنَّاحية العلميةِ للآثار، فهو يَدعُو لزيارة ذلك المعْبَد والذي زاره الإسكندر وطرح أسئلته المعروفة هناك، فضلاً عن إظهار آثار تلك الحَضَاراتِ المختلفةِ التي احتضنتْها مصرُ، وتبيان عظمة هذا البلدِ الكَبِيرِ.

التَّوطِئَةُ: ambule.preambleép

التَّوطِئَةُ مَا يُمَهِّدُ بها الكَاتِبُ ونَحْوَه إلى مَضْمُونِ العَمَلِ، وكَثِيرَاً مَا نَرَاهَا فِي بِدَايَاتِ المَشْرُوعَاتِ الطِّبَاعِيَّةِ كما هو الحَالُ في مكتبةِ الأسْرَةِ في مصر، فنَجِدُ تَوطِئةً لجميع الكتبِ التي تَصْدُرُ عنْهَا وتقريباً تكونُ تلك التَّوطِئةُ واحدةً؛ على سبيل المثال نجد رواية «ترابُها زَعْفَرَانٍ» لإدوارد الخرَّاطِ، قد طبعتها مكتبةُ الأسْرَةِ في سِلْسِلَةِ الأدَبِ، ونجد في التوطئة ما يؤكد أهمية المشروع «ولقد حرصتْ مكتبةُ الأسْرَةِ طوال أعوامِها السَّابقةِ كرافدٍ رئيسي للمهرجَانِ على تَحْقِيقِ الهدفِ النبيلِ من تأسِيسِها.. ذلك الهَدفُ الذي تحدد في طرح العبقرية الإبداعية والفكرية والعلمية للمجتمع المصري المعاصر وفتح نوافذ على الفكر والإبداع العالمي»[2]. ومثال آخر على مشروع رائع وهو مشروع

---

(١) المرجع السابق ص٣٢٥.

(٢) إدوار الخراط، ترابها زعفران، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٨، القاهرة ص التوطئة.

ترجمة الأدب العالمي فنجد توطئةً لرواية «الأشياء تتداعى» للكاتب الأفريقي النيجيري شينوا أتشيبي، وهي توطئةٌ رائعةٌ تُؤَكِّدُ أولاً أهميةَ مَشْرُوع «القراءة للجميع » ثم تُؤَكِّدُ أهمية التَّرجمة. تحت عنوان «مَشْرُوعٌ له تَاريخٌ» كانتْ التَّوطِئَةُ مشروع «القراءة للجميع» أي حلم توفير مكتبة لكل أسرة، سمعنا به أول مرة من رائدنا الكبير الراحل توفيق الحكيم»[1]. ونلاحظ كذلك في كتاب «القارئ في النَّصِّ» للكاتبتين إنجي كروسمان وسوزان روبين سليمان نجد توطئة عن العمل من قبلهما، أكدتا فيها الهدفَ من تَحْرِيرِ هذا الكتابِ وهو ضمن مَجْمُوعَةٍ من المقالات التي تتناول المضامين النَّظرية والعملية لمفهوم القارئ Reader في النص نفسه، وقبل هذه التوطئة نجد مقدمة للمترجمين، وبعد التوطئة كذلك نجد مقدمة للكاتبة سوزان روبين سليمان، وهذا ما يؤكِّد أنَّ هناك فرقاً بين التَّوطِئَةِ والمقدِّمَةِ.

التَّوقيع Signature. Signature

التَّوقيع هو شَرْحٌ على المُعَامَلاتِ والكتَابَاتِ المُخْتَلِفَةِ بكلِمَاتٍ مكثَّفَةٍ، وهو فَنٌّ من فُنُونِ النَّثْرِ، مثله في ذلك مثل الرِّسالة والمَقَالَةِ والمَقَامَة والوَصَايا وهو عتبةٌ من عَتَبَاتِ النَّصِّ الذي سَبقَهُ، أي أنَّه من عَتَبَاتِ النَّصِّ الداخلية.. وكان يتقلده أصحاب البلاغة والفصاحة، وقد ظهر هذا الفنُّ في العَصْرِ الأمَوِي. وأصبحتْ هناك مِهْنَةٌ في العَصْرِ العبَّاسِي تُعْرَفُ بمهنة الإنْشَاءِ أو مَنْصِبِ «المُوَقِّع» في ديوانِ الإنْشَاءِ، وكان الحاكمُ يُمْهِرُ الكتَابَاتِ بتوقيعَاتٍ منه فيها شَرْحٌ مُوجَزٌ ومكثَّفٌ للرَّدِّ على تلك المُكَاتَبَاتِ، ولا بُدَّ أنْ نفرق بين الإمضاءِ والتَّوقِيعِ، فالإمْضَاءُ هو كِتَابَةُ الاسم فقط بينما التَّوقيعُ هو ما يَشْرَحُ فيه الكاتِبُ إيجازَ ما تمَّ التَّوقيعُ عليه، ويخلط الجميع بين الكلمتين؛ حيث تحتمل كلمة التَّوقيع الإمْضَاءَ، والعكس تحتمل كلمةُ الإمْضَاءِ التَّوقِيعَ والخلط بينهما موجودٌ. والتَّوقيع يتَّسِمُ بالعبارة البلاغية المكثَّفة، كما هو

---

(١) شينوا أتشيبي، الأشياء تتداعى، رواية إفريقية، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠١٤ التوطئة.

مَعْـرُوفٌ في كتابـةِ تَوقِيـع مِـــنْ المُؤلِّـفِ عـلى كتابـه ليُهديَـه إلى شَـخْصٍ مـا، فكلـماتُ التَّوقيـعِ مـن المُفْـتَرَضِ أَنْ تكـونَ مكثفـةً ومعـبرةً أي فيهـا بلاغـةٌ وإيجـازٌ، مـن هنـا فهـي مـن عتبـات النُّصُـوصِ. والتَّوقيـعُ عـلى عمـل أدبي أو فنـي أو نحـت أو أي فـنٍ مـن الفُنُـونِ يُعْتَـبَرُ بمثابـة الاعـتراف بـأنَّ هـذا العَمَـلَ مِلْـكٌ للمُوَقِّـع عليـه، وهـو في الوقـت نفسـه يعـترف بـه؛ لذلـك فـإنَّ التَّوقيـع مشـتقٌّ مـن الوقـوع في الـشَّيء؛ حيـث أصْبَـحَ سَـبباً في وقـوعِ الأمْـرِ الـذي تضَمَّنَـه، وكـما وردَ في اللسـان أنَّ التَّوقيـعَ في الكتـابِ إلحـاقُ شَيءٍ فيـه بعـدَ الفَـرَاغِ منـه، ويُقْصَـدُ بذلـك العمـل أو المؤلِّـف، لأنَّ وقَّـع أي وثَّـق الأمْـرَّ بشـهَادتِه، وقـد ذكـر ابـن خلـدون قولـه: «مـن خطـطِ الكِتَابَـةِ التَّوقِيـعُ» ومـن قبـل قـال أبـو بَكْـر الصِّدِّيـق – رضي الله عنـه – لخالـد بـن الوليـد في توقِيـعٍ لـه عـلى المُضِي في الحَـرْبِ «احـرِصْ عـلى المـوتِ تُوهَـبْ لـك الحيـاةُ» ولم نَنْـسَ مـا قالـه عُمَـرُ بـن الخطـاب لأحـدِ الـولاة «كثر شَـاكوكَ، وقـلَّ شـاكروكَ، فإمَّـا اعتدلـت وإمَّـا اعتزلـت» فننظـر إلى التَّكْثِيـفِ الشَّـديدِ وتلـك البَلاغَـةِ في اختيـار اللفظـة الدَّالـة الموحيـة، وكانـت تلـك توقيعـاتٌ عـلى كتـب ومراسـلات بـين الحاكـم وبعـض الجنـد لديـه أو الـولاة. مـن هنـا نعـي أهميـة التَّوقيـع باعتبـاره وثيقـةً وعتبـةً نصِّيـة، إمَّـا للإنسـانِ نَفْسِـهِ عـن حياتـه وعـن إنجازاتِـه، مثلـما فعـل الدكتـور أحمـد زويـل ووقـع في تواقيـع الـشَّرف لحصولـه عـلى جائـزة نُوبـل في الكيميـاء، مثلـه في ذلـك مثـل أينشـتاين في الفيزيـاء وعلـماء الكيميـاء السَّـابقين، وإمَّـا أن يكـون التَّوقيـعُ عـن العَمَـلِ نَفْسِـهِ الـذي انتهـى منـه ويُصْبَـحُ التوقيـعُ شـاهداً ودليـلاً وتأكيـداً عـلى مـا قدَّمَـه في العَمَـلِ، كـما نشـهد الآن مـا يسـمى بحفـلات التوقيـع، وهـو شيءٌ عظيـمٌ ومـن عتبـاتِ النُّصـوص.

[انظر الإهداء المكتوب بخط اليد]

(ج)

الجُمَلُ البَادِئَةُ phrases de debut. Beginning sentences

الجُمـلُ البادِئـةُ هـي تِلـك الجُمَـلُ التـي يَبـدأ بهـا الكاتِـبُ مؤلَّفَـه وفقراتِـه، والكاتـبُ الجَـيِّدُ هـو مـن يجيـد المَطْلَـع والمقطـع كـما أشـار إلى ذلـك ابـنُ الأثـير حـين تنـاول أركان الكتابـة «إن الكاتـبَ مَـنْ أجـادَ المَطْلَـعَ والمَقْطَـعَ، أو يكـون مبنيـاً عـلى مقصـد الكاتـب، ولهـذا بـاب يسـمى «المبـادئ والافتتاحـات» فليحـذوا حـذوه. وهـذا الركـن يشـترك فيـه الكاتـبُ والشَّـاعِرُ»[1] كـما أنَّ الجُملَـةَ البَادِئَـةَ لهـا وقـعٌ عـلى المُتلقـي، فـإذا مـا أثارتـه كان أدعَـى أنْ يَغُـوصَ في أعـماقِ النَّـصِّ، فالإثـارةُ هـي مـا تجعـل العقـل ينتبـه، ويبحـث عـمَّا وراء مـا أثـاره، خاصَّـةً في الكتابـةِ الأدبيـة، سـواء أكان شـعراً أم نثـراً، وقـد تناولنـا في موضـع آخـر الأعجـاز والصُّـدُورِ، وهـو قريـبٌ ممـا نَحْـنُ فيـه حـين نتكلـم عـن الجملـةِ البَادِئـة ولكـنَّ كان في الشِّـعْرِ، فهـي تُعـادلُ الصَّـدْرَ الـذي سَبق وأن تناولنـاه، ونحـن هنـا نتنـاول الشِّـعْرَ والنَّثْـرَ عـلى حـد سـواء، والإضافـة تكمـن في أنَّ البِدَايَـةَ في النَّثْـرِ قـد تكـون سَـبَباً في قـراءة العمـلِ، أي أنَّ هنـاك مـا يـؤدي إلى ذلـك، فننظـر مثـلاً عنـد العقَّـاد في بِدَايَـة كِتَابِـه «عبقريـة عمـر» حـين قـال: «لم أرَ عبقريـاً يفـري فريـه» فهـذا قـول يجعـل القـارِئ في إثـارة مـن أمـره، لأنَّـه غـير واضـح، وهـو مـن الجمـل البادئـة التـي تحتـاج إلى تفسـير وتوضيـح فيُصَـابُ القـارئ برغْبَـةٍ حميمـةٍ في معرفـةِ مـا يَقْصِـدَه العقَّـادُ، فيعـود إلى المَعَاجِـمِ ليبحـثَ عـن معنـى «يفـري فريـه» وحـين

---

(١) ضيـاء الديـن ابـن الأثـير، المثـل السـائر في أدب الكاتـب والشـاعر، قدَّمـه وحققـه د. أحمـد الحـوفي ود. مجـدي طبانـة، دار نهضـة مـصر للطباعـة والنـشر، القاهـرة ص ٩٦.

يتوصل إلى أنَّ معناها ديني، فيهدأ ويَتَعَلمُ شَيئاً جَدِيداً، حيثُ إنَّ هذا القولَ مأخوذ من قول الرَّسُولِ محمد (ﷺ) «لم أر عبقرياً يفري فريه» والقولُ كان موجهاً إلى عمر بن الخطاب، والعلاقة هنا أنَّ العقَّادَ استند في البِدايةِ إلى قول الرَّسُولِ مُحَمَّد (ﷺ) لينطلق منه في عمله الشَّاقِ في العبقرية الخاصة بعمر بن الخطاب، وكيف كان هذا الرَّجُلُ عبقرياً بالفعل في إدارة شؤون الناس، وكيف حكم وعدل بينهم، وفي هذا اللفظ الذي جاء به العقاد يؤكده قول ابن الأثير حول الألفاظ الغريبة، والغريب هنا ليس الموحش من القول بل هو ما يمكن استخدامه، يقول في مثل هذا اللفظ عن الكتاب الجيد: «أن تكون ألفاظُ الكتابِ غيرَ مخلولقة بكثرة الاستعمال. ولا أريد بذلك أنْ تَكُونَ ألفاظاً غَرِيبَةً، فإنَّ ذلك عيبٌ فاحِشٌ، بل أريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سَبْكاً غريباً، يظنُّ السَّامعُ أنَّها غير ما في أيدي النَّاس، وهي مما في أيدي النَّاسِ، وهناك معترك الفصاحة الذي تُظهر فيه الخواطر براعتها، والأقلام شجاعتها، كما قال البحتري»[1].

باللفظ يَقْربُ فهْمُه في بُعْدِه ... عنَّا ويَبْعُدُ نيلُه في قُربِه

والعقَّاد حين سطَّر هذا القول «لم أر عبقرياً يفري فرية» كان متأثراً- بطبيعة تكوينه- بالدِّينِ الإسْلامي، وكان يستشهد بآياتٍ من القرآنِ الكريمِ والأحاديث النبوية والأشعار العربية وأخبار العرب، لذلك فإنَّ ابنَ الأثير قد ذكر أنَّ أفضل الكتَّابِ من يعتمدون على هذه الثَّلاثَةِ في كتاباتهم، وأنْ يَصْرِفوا هممهم إلى «حفظ القرآنِ الكريمِ، وكثيرٍ من الأخبار النبويَّة، وعدَّةٍ من دواوين فحول الشُّعراء، مما غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة، أعني القرآنَ والأخبارَ النَّبَويَّةَ والأشعارَ، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضلُّ ويهتدي، حتى يستقيمَ على طريقةٍ يفتتحها لنفسه»[2]. وهذا ما يجعل الكاتبَ ذا ثقة في كتاباته، وهذا ما يؤكد

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، مرجع مذكور ص ٩٧.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٠.

عليه قول ابن الأثير: «إن للكتابةِ شرائط وأركاناً»[1]. فالشرائطُ والأحكام هي من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ.

وننظر أيضاً في بدايات جمل الكاتب صبري موسى خاصة في أعماله الرِّوائية وفي فصولِ رواياته الثَّلاثة: «حادث النصف متر» و»فساد الأمكنة» و«السيد من حقل السَّبانخ». يقول صبري موسى في بداية روايته «حادث النِّصْفِ مِتْرِ»: «تمتْ المَسْألَةُ بطريقةٍ متَحَضِّرَةٍ محاطةٍ بكلِّ مَظَاهِرِ الكبرياء والعظمة»[2]. حين نطالع هذه الجملة وهي البادئة، فإننا نكون في حيرة من الأمر، لأنَّ الكاتبَ أدخلنا مباشرةً إلى العَمَل دون أي تمهيد أي أَنَّنَا لا نَعْلَمُ ما الذي حدثَ حتى تتم المَسْألةُ بطريقةٍ مُتَحَضِّرَةٍ، وكيفَ أنَّ هذا الأمرَ يستتبع وجود أشياء أخرى، تَطْرَأُ على عقل المُتَلَقي وتجعله يلتهم العمل ويقترب منه أكثر ليغوص في أعماق الرِّواية، فأي مَسألةٍ هذه وأي تحضر هذا الذي سوف تتم المسألة من خلاله، وهل يا ترى تلك المسألة متعلقة بوجدان الناس أو مشاكل الناس أم لا؟ ونرى كذلك في روايته «فساد الأمكنة» يبدؤها بفقرة مثيرة فيها نوعٌ من استقطاب القارئ، حيث أشار إلى المتلقي بأَنَّه مُضَيِّفُهُ على وليمةٍ مُتَمَيِّزَةٍ يقول في أول الفقرة: «اسمعوا مني بتأمل يا أحبابي فإنِّي مضيفكم اليوم في وليمةٍ ملوكيةٍ.. سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكانُ المُدنِ، بينما أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا»[3]. فهو يثير المتلقي؛ كي يُقْبِلَ على عمله، وليسَ مَعْنَى الوَلِيمَةِ المعنى الحَرْفِي بلْ إنَّ الوَلِيمَةَ تكْمُنُ في معرفةِ بَعْضِ الأمَاكِنِ، وقد سَكَبَ القاصُّ دُمُوعاً غزيرةً لما أحدثَه البَطَلُ المأساوي نيكولا، ومعنى ذلك أَنَّه ومن خلال الجُمْلَةِ البَادئَةِ أَنَّه يسْتَحِسُ القارئ على الإقبال كي يَقْرَأ العمل، وبالفعل كانَتْ الرِّوايةُ على مستوى الجملةِ البادئة في إثارتها، حيث كانتْ تتمتعُ بروحٍ شفافةٍ وبحسٍ اجتِمَاعِيٍّ وسِيَاسِيٍّ مرهفٍ، وكان المَكَانُ أقْسَى مما تَوَقَعَ القارئ

(١) المرجع السابق ص ٩٦.

(٢) صبري موسى، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الأعمال الروائية، حادث النصف متر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤، ص ١٣.

(٣) صبري موسى، الأعمال الكاملة، مرجع مذكور ص ٧٥.

فالمكانُ كانَ صَحْرَاوِيـاً قاسِـياً في الصَّحْـرَاءِ الشَّرْقِيَّـةِ قُـرْبَ الحـدودِ مـع السُّـودانِ، حيـثُ جبـل الدرهيـبِ الـذي لا يعلـمُ عنـه الكثـيرون شَـيئاً. لـكلِّ ذلـك فقـد حُـق للجملـة البادئـة أن تكـون عتبـةً نصيـةً.

والجديـر بالذكـر في هـذا الموضـع أن ضيـاء الديـن بـن الأثـير قـد أشـار إلى الجُمل البادئـة في معـرض حديثـه عـن الأركان الخمسـة البلاغيـة التـي يجـب عـلى الكاتـب والشَّـاعر أن يهتـمَّ بهـا «وحقيقـة هـذا النَّـوع أن يجعـل مطلـع الـكلام مـن الشِّـعر أو الرسـائل دالاً عـلى المعنـى المقصـود مـن ذلـك الـكلام، إنْ كانَ فتحـاً ففتحـاً وإن هنـاء فهنـاء أو كان عـزاء فعـزاء »[١] وهنـا يؤكِّـدُ ابـنُ الأثِـيرِ جزئيـةَ ارتبـاطِ المَطْلَـعِ بالمَقْطَـعِ، بـلْ وبالعَمَـلِ ككل أي أنَّـه إذا كان الكاتـبُ أو الشَّـاعرُ انتـوى الكتابـةَ عـن شَيءٍ بعينـه، فإنَّـه لِزَامـاً عليـه ألَّا يحيـد عنـه، ولكـنْ نـرى في الشِّـعْرِ العَـرَبِيِّ أنَّ الشَّـاعِرَ يبـدأ بالغـزلِ في مُعْظَـمِ القَصَائِـدِ ثـمَّ يَتَحَـوَّلُ إلى الغـرضِ الرَّئِيسِ الـذي يريـده، وهنـا نقـول: إنَّ الشَّـاعر يسـتخدم تلـك التقنيـة أيضـاً عـلى اعتبـار أنَّ الشُّـعراءَ قـد درجـوا عليهـا.. وابـن الأثـير ذكـرَ بـأنَّ الشَّـاعر الـذي انتـوى المديـحَ فـلا عليـه أنْ يبـدأ بالغـزلِ أو لا «يجـبُ عـلى الشَّـاعِرِ إذا نظَّـمَ قصيـداً أنْ ينظـر فـإنْ كانـت مديحـاً صرفـاً لا يختـص بحادثـة مـن الحـوادث فهـو مخـير بـين أن يفتتحهـا بغـزلٍ أو لا يفتتحهـا بغـزلٍ بـلْ يرتجـل المديـحَ ارتجـالاً مـن أولهـا يقـول الشَّـاعر:

إن حـارتْ الألبـابُ كيـفَ تقـولُ   في ذا المقـامِ فعذرهـا مقبـولُ
سـامحْ بفضلـك مادحيـكَ فـما لهـم   أبـداً إلى مـا تَسْـتَحِقُّ سَـبيلُ
إن كان لا يرضيـك إلا مُحْسـنٌ   فالمحسـنونَ إذاً لديـك قليـلُ»[٢]

وخـير مـا رأينـاه مـن جمـل بادئـة كان في القـرآن الكريـم، سـواء أكان جملـة طويلـة مرتبطـة بمطلـع السُّـورة أم كانـت حروفـاً لهـا دلالاتُهـا وتفسـيرُها، وعلمهـا في النِّهايـة عنـد الله – سـبحانه وتَعـالى – ولكنَّنـا نـرى اجتهـاداتِ العلـماء فيهـا، مـن

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المخطوط ص ٤٠٤.
(٢) ضياء الدين ابن الأثير المخطوطة ص ٤٠٤.

هنـا نعـي أنَّ هنـاك ابتـداءاتٍ بهـا أحـرفٌ قـد تـؤول إلى جمـل نحـو قولـه تعـالى «ألم» في بدايـة سـورة البقـرة و«ص، والقـرآن ذي الذِّكْـرِ» في بدايـة سـورة «ص». ولهـا موضعهـا في هـذا المُعْجَـمِ. ومـن الجمـل البادئـة القويـة مـا رأينـاه مـن أجـل يقظـة المسـتمع أوالمتلقـي قولـه تعـالى في بدايـة سـورة الحـج ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمْۚ إِنَّ زَلْزَلَةَ ٱلسَّاعَةِ شَىْءٌ عَظِيمٌ ۝١ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ﴾ سـورة الحـج: الآيـة ١،٢) أليس بعـد ذلـك ألا نجعـل الجمـلِ البادئـة الدالـة عتبـةً مـن عتبـات النصـوص؟ بـلى إنَّ هـذه الجمـل دليلنـا عـلى الدخُـولِ إلى عـالمِ النَّـصِّ، ليسـت الجمـل فحسـب، بـل أيضـاً الحـروف كذلـك، ولهـا موضعهـا في هـذا المعجـم. «واتفـق السـيوطي مـع العلـوي في كـون الافتتاحـات مـن أحسـن البلاغـة عنـد علـماء البيـان، غـير أنَّـه وسَّـع مفهـوم الاعتنـاء بهـا، فحـدده بـأن يُتأنَّق في أول الـكلام؛ لأنـه أول مـا يقـرع السـمع»[1]. وقـد أوصى صاحـب الصناعتـين أبو هـلال العسـكري الكتَّـاب في قولـه: «أحسـنوا معـاشر الكتـاب الابتـداءات فإنهـن دلائـل الإعجـاز»[2].

الجُمَلُ الخَوَاتِيمُ phrase de conclusion. Ending sentences

الجُمَـلُ الخواتِيـمُ هـي تلـك الجُمَـلُ التـي يَسْتَشْـعِرُ القـارئُ نحوهـا بقلـقٍ دائـم؛ لأنَّهـا قـدْ تُعْطِيـه الحُلُـولَ بعـدَ قـراءةِ العَمَـلِ وقـدْ لا تُعْطِيـه تلـك الحلـولَ فيظـلُّ - مـن ثـمَّ- في انتظـارِ جُمَـلٍ خَوَاتِيـم يَبْحَـثُ عنهـا مـن خـلالِ فَهْمِـه للنَّـصِّ، ليقـومَ هـو أيضـاً بكتابتهـا في ذهنـه، ليصـلَ مـن خلالهـا إلى نهايـة العمـلِ الـذي شـغله منـذ

(١) الحافظ جلال الدين السيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، مرجع مذكور ص ٨.

(٢) د. حسـين نصـار ، فواتـح سـور القـرآن، مرجـع مذكـور ص٥ ولا بـد وأن نشـير إلى بعـض الكتـب التـي ذخـرت بهـا كتـب الـتراث العـربي القديـم التـي تناولـت الافتتاحـات والابتـداءات منهـا هـذا الكتـاب الـذي نتناولـه وهـو «فواتـح سـور القـرآن» وقديـماً كتـاب « تحريـر التحبـير في صناعـة الشـعر والنثـر» و«الخواطـر السـوانح في أسرار الفواتـح» لعبـدالله بـن أبي الإصبـع. ومراصـد المطالـع في تناسـب المقاطـع والمطالـع لجـلال الديـن السـيوطي، وابـن الأثـير في أدب الكاتـب والشـاعر، وهنـاك مؤلفـات أخـرى عديـدة حـول الافتتاحـات.

البدءِ وحتَّى الانتهاء من الكتابة، وتعتبر الجُمَلُ الخواتيمُ من الأهميةِ بمكانٍ، حيثُ تظلُّ عالقةً في الذِّهْنِ، خاصة إذا ما كان لها دلالاتُها، كما رأينا ذلك عند جَمَالِ الغِيطَاني حينَ كان يحيل في نهاية فقراته إلى أعمال أخرى له، وهذا النوعُ يُسَمَّى إحَالة، أي أنَّ القارئ حين يقرأ رواية لجمال الغيطاني، فإنه يجد فيها إحالاتٍ كثيرةً، وهي بالفعل ظاهرةٌ يجبُ أن تُدرسَ على اعتبار أنَّها عتبةٌ من عتباتِ النُّصوصِ، وهذا الأمرُ مَوجُودٌ عند الكتَّابِ الكبَارِ الذين لديهم مشروعٌ كتابي كبيرٌ، حيثُ نراه يقولُ في معظم نهاياتِ الفقرات الخاصة به: إنه قد أكمل هذا الجُزءَ في مكانٍ آخر وفي عملٍ آخر، فيجعل المُتَلَقِّي على اتصالٍ مع معظم أعمالِه، ولو أنَّ المُتلقِي سَارَ وراءَه لحظةً بلحظةٍ واتَّبعَ مَنْهَجَهُ، فإنَّهُ سَوفَ يقرأُ جُلَّ أعماله. فقد كانَ مهموماً بالموروث الثقافي والفكري للأمةِ العَرَبيَّةِ ومن يقرأ روايةً واحدةً من رواياته، فإنَّه يقرأ في الوقت نفسِه مجموعةً كبيرةً من أعماله، حَيثُ إنَّ الإحالة الغيطانية سمةٌ من سِمَاتِه التي تميزتْ بها كتابَاتُه، فيذكر بصريحِ القول: إنه أكمل هذا الجزء في رواية كذا أو أنَّه سيكملها في موضع آخر من الرِّواية المقروءة ذاتها، فنراه في رواية «خِلسَات الكرى» أو في لحظاتِ الهُيام وفي معرض حديثه عن الفتاة الخيالية فتاة الكرى بلبلته ممشوقة القوام عمارة الأنوثة، والتي وجدها في مراكش نراه يحيلنا إلى رسالته عن الصَّبَابَةِ والوجْدِ بقولِه: «ألمَحْتُ إلى قبسٍ مما عرفتُه في رسالتي عن الصَّبَابَةِ والوجْدِ فمن شاء عليه بمطالعة خلاصة أمري هناك»[1]. وهي تجربةٌ شائكةٌ، ولهذه التجربة بدورها عالم لأفقها، فالإحالة والأفق متلازمان تلازم الصُّورة والأصلِ، تمتلك كلُّ تجربةٍ محيطاً يطوِّقُها ويميزها ويتَصَدَّى لأفقِ الممكناتِ الذي يشكل في الوقت نفسه أفقاً داخلياً وخارجياً للتجربة. ومن هنا فإنَّ الجُمَلَ الخَوَاتِيمَ لها دِلالاتُها عند جَمال الغِيطاني وعند غيره من الكتَّابِ وهي عتبةٌ نصيةٌ تُفَرِّقُ بين كاتب وآخر في تَميزِه من نَاحِيَةِ أنَّ الجُمْلَةَ هي مُلَخصٌ لأمورٍ كثيرةٍ يكثفها الكاتبُ فيها.

وهو الأمر ذاته نراه في تكثِيفِ الجُمْلَةِ الخاتِمَةِ لمقطع طويلٍ للكاتبِ الأستاذ طنطاوي عبدالحميد في روايته «السَماسِرة» حَيثُ يقولُ في نِهَايَةِ فقرة:

---

(١) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، خلسات الكرى، دار الشروق ، الطبعة الثالثة القاهرة ٢٠٠٣ص.

«فالثَّـورَةُ ردٌّ فعـلٍ لفعـلٍ قاتـمٍ جاثـمٍ فـوقَ صُـدُورٍ تَبْحَـثُ عـن الحرِّيَّـة»(١).
بالتَّأكيـد الثَّـورةُ أوْ الانْفِجَـارُ البَـشَرِيُّ والخـروجُ إلى الشَّـوَارِعِ يكـونُ حتـماً نتيجـةً طبيعيـةً، وردَ فعـلٍ لمـا يعيشُـه النـاسُ مـن قهـرٍ وظُلْـم وبَطْـشٍ، ويعـبِّرُ عنـه بهـذا القَـولِ تَأكِيـداً منـه عـلى حَـقِّ الشُّـعوبِ في الانتفاضَـةِ عـلى الظُلْـمِ الـذي حـاق بهـم، وكانـت عينـا الكاتـب عـلى ثـورة مـصر العظيمـة ٢٥ ينايـر ٢٠١١، وكانـت الجملـة مفتاحـاً لقـراءة العمـل الـذي يتنـاول سماسرة الذاكـرة، فهنـاك مـن يتاجـر في ذاكـرة الشُّـعوب ببيـع آثارهـا ومـا نتـج عـن فكـر السَّـابقين، وهـو ظلـمٌ واقـعٌ بـلا شَـكٍّ عـلى الشَّـعبِ نَفْسِـه الـذي أراد الخـلاصَ مـن المُسْـتَعْمِرِ، الـذي جَثَـمَ عـلى قلبـه سـنواتٍ طويلـة، ليبحـث عـن الحريَّـةِ المفقـودة، ويبحـثُ أيضـاً عـن وطنـه، لأنَّ هنـاك مـن سَرَقَ الوَطَـنَ والتَّارِيـخَ والهُوِيَّـةَ، الأمـرُ الـذي يسـتلزم يقظـةَ الشُّـعُوبِ في انتفاضاتهـا وثوراتِهـا عـلى ذلـك المُغْتَصِـبِ، لـلأرضِ والعـرض والتَّاريـخ، فقـد لوثـوا التَّاريـخ ولم يكتفـوا بذلـك بـل كتبـوا مـا يـروقُ لهـم، عـلى اعتبـارِ أنَّ المُنْتَصِرَ هـو مَـنْ يَكْتُـبُ التَّارِيـخَ، فكانـوا منتصريـن عـلى شـعبٍ فقِـيرٍ لا يملـك قوتَـه، ويسـتحوذُ عـلى مقدراتـه ثلـةٌ مـن البَشَرِ، لـكل ذلـك كانـت الجُمَـلُ الخاتمـةُ للفقـرةِ عتبـةً مـن عَتَبَـاتِ النُّصـوصِ، وإذا تتبعنـا تلـك الجمـلَ الخَوَاتِيـمَ في أعـمال كتَّـاب يعـون ذلـك جيـداً، فإننـا مـن الممكـن أن نخـرج ببحـثٍ ضَخْـم معـبِّر عـمَّا يريـد الكاتـبُ إيصالـه للنَّـاسِ، وفيـه دلائـلُ وخلاصَـةُ أفـكاره حـولَ موضـوع روايتـه أو عملـه الأدبي، وهـذه الجُمْلَـةُ هـي جملـة محركـة للذِّهْـنِ وعـلى الرَّغْـم أنَّهـا في نهايـةِ فقـرةٍ أو هـي جملـةٌ خَاتِمَـةٌ، إلا إنَّهـا لهـا أكثـرُ مـن بُعْـدٍ، أولاً: تـأتي هـذه الجُمْلَـةُ الخَاتِمَـةُ بعـد نظـر دقيـق لمـا وصـل إليـه حالنـا مـن بـؤسٍ وشَـقَاءٍ بعـد ثـورةِ المصريـين ومـوتِ شَـبَابِ مـصر الطَّاهِـرِ مـن أجـل التغيـير والحريَّـةِ والعَدَالَـةِ الاجتماعيـة، إلا إنَّ ذلـك لم يحـدثْ، بـل بالعكـسِ ألقـي القبـضُ عـلى أولئـك الشَّـبَابِ وأودعـوا السُّـجُونَ لا لـشَيءٍ، إلا أنَّهـمُ خَرَجُـوا مناديـن بالحُرِيَّـة، لذلـك كانـتْ جُمْلَـةُ الكاتـبِ معـبرةً عـن حالـةٍ عاشـتْها بـلاده، ثانيـاً: إنَّ الفِعْـلَ القاتِـمَ الجَاثـم فـوقَ الصُّـدُورِ هـو ذلـك الـذُّلُّ الـذي عاشـتْه البـلادُ، لا لـشَيءٍ إلا لأنَّهـا

---

(١) طنطاوي عبدالحميد، السماسرة، بورصة الكتب، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ص ١٢.

طالبتْ بالحُرِيَّةِ والعَدَالَةِ الاجتماعية. ثالثاً: ردة الفعلِ كانت نتيجةَ ظُلمٍ، حتى يعلم المُسْتَبِدُ أنَّ ردةَ الفعلِ من الممكنِ أنْ تَحْدُثَ في أي وقتٍ، ومن ثم كانتْ الجملةُ الخاتِمَةُ عتبةً من تلك العَتَبَاتِ الموازِيةِ الدَّاخِلِيَّةِ.

جيولوجيا النَّصِّ Geologie du texte. Geology of the textè

جيولوجيا النَّصِّ هي تلك الأشْيَاءُ التي تكوَّن منها النَّصُّ عبر السِّنين، وما حدث للنِّص في طبيعة تطوره، ومدى اختلافه عن نَصٍّ آخر من خلالِ القراءة العَمِيقَةِ له، عبْرَ مَراحِلَه المُخْتَلِفَةِ، بمعنى أنَّ الجيولوجيا التي هي علمٌ يبحث في تكوين وطبيعة الصُّخُورِ التي تكونَتْ منها القِشْرَةُ الأرضيَّةُ عبر الزَّمن، هي في النَّصِّ كذلك؛ سواءً أكان النَّصُّ مكتوباً أم مَرْسُوماً أم مَنْحُوتاً، لأنَّ عُمْرَ النَّصِّ قديمٌ منذ أنَّ جاءَ الإنسانُ إلى هذه الحياةِ، وهو يحيا في نصٍّ مفتوحٍ له بدايةٌ ونهايةٌ. فكيف تكونُ «جيولوجيا النَّصِّ» عتبةً من عَتَبَاتِ النُّصوصِ؟ إنَّ الباحثَ المدقق في النَّصِّ يجد أنَّه مرَّ بمراحل تطور كما الحَيَاةُ في الإنسان نفسه، وتطور النصِّ - إذا كان نَصاً أدبياً - ارتبط طبيعياً بتطور اللغة، وانتقالها من مرحلة البداوة إلى الحضر، وعن جيولوجيا النُّوع نجد أنَّ الإغريقَ والرُّومَانَ كانتْ لديهما نُصُوصٌ في الشِّعر والمَسْرَحِ، ولم تَكُنْ هناك رواياتٌ خاصةً مع العَصْرِ الكلاسِيكي الذي سبق ظهورِ المَسِيحِ عليه السَّلامُ، وكان الشِّعرُ والدراما المَسْرَحِيَّةُ شفاهةً، ولا يكتبان، وهذا ما يُمَيِّزُ جيولوجيا النُّصُوصِ في هذا التَّوقِيتِ، وظل ذلك فترة طويلة إلى أن دونوا ما كانوا يقولونه، وكانتْ نوعية الكلام تنحصر في التَّعبير عن النفس والافتخار بها ضد القوى الأخرى مثل الملاحم والسِّير الطويلة التي عبَّرت عن تلك المراحل بعد ذلك، وقد ظلت تنتقل شفاهة فترةً طويلةً وحدث بها انحرافاتٌ كثيرةٌ، هذه الانحرافات أو الإضافات هي ما تمثل التغيير في «جيولوجيا النَّصِّ». وكثيرٌ من تلك المَلاحِمِ ما كانَ يتناولُ حكاياتِ شَعْبٍ من الشُّعوبِ في بدايةِ تَارِيخِه، وكيف أنَّ تلك الجماعاتِ قد كونتْ مُجْتَمَعاً

كبيراً هم كانوا الأساسَ فيه، وهذه التعبيرات تنحصر في الأسلوب وبناء الجمل والعبارات التي ارتبطت أيضاً بموضوع الشَّجاعة والفخر، وفي الوقت نفسه التَّعبير عن الحياة. والمفرداتُ المستخدمَةُ كانتْ من واقع تلك الحياة، والمحاولة للعودة بها إلى تلك الحياةِ البَدَوِيَّةِ الأولى، فكانت ألفاظاً بعينها. ونسأل كيف ندخل النَّصَّ من خلال جيولوجيته؟ ندخله من خلال لغته والأشياء التي تكوَّنَ منها النَّصُّ، وكان لها تأثيرٌ عبر الزَّمن، والنَّصُّ يتكون منذ البدء من الحَرْفِ والكلمةِ والجُمْلةِ، ثم الفقرة ثم الصَّفحات التي تحوي الزمان والمكان والأحداث والخطاب. وكان هناك تطورٌ في التِّقنيات السَّردِيَّةِ في الكتابة مع المفردات، فمنذ البدء كانت الحروبُ، فظهرت مفرداتُ الحروب وكلماتُها في الكتابات، وكان ذلك في العصر الكلاسيكي تحديداً مع تأليف «الإلياذة والأودسّة» لهوميروس، والتي لم تدون إلا بعد وفاته بأكثر من ٤٠٠ عام، ثم مع بداية القرون الوسطى ومجيء السَّيدِ المَسِيح - عليه السَّلام - ارتبطتْ المفرداتُ بالدِّين، فظهرتْ أيضاً تلك المفرداتُ في الكتابات، فحين ندرس أدب تلك العصور، فإننا ندخل من هذا الجانب، وتصبح عناوين الدِّراساتِ مرتبطةً بالعصر نفسِه، ومن ثم تصبح جيولوجيته عتبةً لتلك النُّصوص، سواء أكان النصُّ دينياً أم غير ذلك.

وتلك الجيولوجيا التي تبحث في التغيير الذي يطرأ على العمل من داخله هي في الوقت ذاته مرتبطةٌ باللغة والبنية والأسلوب، وجميعها له ما يبرر تغيير الأمر فيه، على سبيل المثال نرى نجيب محفوظ في العصر الحاضر تتغير جيولوجيةُ نَصِّهِ من خلال اللغةِ وسرعة السَّردِ، فبعد أنْ كانَ هادئاً في «بين القصرين» ومع أول مشهد فيها والذي يؤكِّد تأثير العصر والأحداث، حيث تغيرتْ اللغة من الهدوء إلى السُّرعَةِ المتماشية مع الزمان والمكان، على حد تعبير الدكتور أحمد درويش، ونراه في هذا المشهد متأثراً ببلزاك الرُّوسي الذي كان يصف مشهداً في ثمانين صفحة يقول نجيب محفوظ: «عند منتصف الليل استيقظتْ كما اعتادتْ أن تستيقظ في هذا الوقتِ من كل ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره، ولكن بإيحاء من الرَّغْبَةِ التي تبيت عليها، فتواظب على استيقاظها في دقة وأمانةٍ، وظلت لحظات على شك من استيقاظها..» ثم نرى

تلـك اللغـة في «اللـص والـكلاب» تأخـذ طريقـاً آخـر في التغيـير، فنراهـا متلاحقـة وفي عجلـة مـن الأمـر، وهـذا هـو التَّطَـوُرُ الجيولوجـي للغـةِ عنـد محفـوظ يقـولُ: «آن للغضـب أن يتفجـرَ وأن يحـرقَ، وللخونـةِ أن ييأسـوا حتـى المـوت، وللخيانـةِ أنْ تكفـر عـن سـحنتها الشَّـائهة، نبويـة عليـش، كيـف انقلـبَ الاسـمان اسـماً واحـداً؟ إنهـما يعمـلان لهـذا اليـوم ألـف حسـاب..»[1]. ونلاحـظ انتقـال اللغـة مـن حالـةٍ إلى حالـةٍ، وهـو مـا نعنيـه مـن جيولوجيـا النَّـصِّ أي التَّطَـورُ» وكـما اختلفـت اللغـة في سرعـة الإيقـاع مـن مرحلـة إلى مرحلـةٍ، اختلفـت الوسـائل الرِّوائيـة الأخـرى، مثـل الزمـان واطـراده، والمـكان وثباتـه، فظهـرت في كثـير مـن روايـات هـذه المرحلـة الأزمنـة المتداخلـة أو المتداعيـة وظهـرت فكـرة الاسـترجاع المـاضي خـلال حديـث الحـاضر، وظهـر المـكان غـير الثابـت واختلفـت كذلـك درجـة شـفافية الرمـز وغموضـه تبعـاً لعوامـل كثـيرة، منهـا مـا يتصـل بالموقـف المعـبر عنـه، ومنهـا مـا يتصـل بالفـرد المعـبِّر، ولعـلَّ ذلـك يتضـح في روايـة «ثرثـرة فـوق النِّيـل سـنة ١٩٦٦»[2]. ويـزداد الأمـر وضوحـاً إذا تناولنـا الحـدث في أعـمال نجيـب محفـوظ، وكيـف نظـر للحـدثِ، حيـث كان في البدايـة ينظـر إليـه مـن زاويـة واحـدة كـما كان في «عبـث الأقـدار» وخـان الخليـلي» و«زقـاق المـدق» ثـم أصبـح في كتاباتـه المتأخـرة ينظـر إليهـا مـن عـدد مـن الزوايـا، كـما كان الحـال في «ميرامـار»، ويقـوم برصـده مـن زوايـا متعـددة»، وهـذا التنـوع في وسـائل الفـن الرِّوائـي، الذي يسـتجيب فنّـيًّا لكثـير مـن أنـواع التنـوع في المجتمـع، يفتـح بـدوره أبوابـاً لعـشرات الطـرق الفنيـة التـي يؤصلهـا نجيـب محفـوظ في فـنِّ الرِّوايـة العربيَّـة»[3] هـذا يؤكِّـدُ أنَّ التَّنـوعَ والتَّغْيـيرَ في جيولوجيـا النَّـصِّ همـا التَّرجمـة الفعليـة لمـا يحـدث في المجتمـع، وعليـه تصبـح تلـك الجيولوجيـا عتبـةً مـن عتبـاتِ النُّصـوصِ.

خَتْـماً نقـول: إنَّ النَّـصَّ يتأثـر بعوامـل عديـدة كـما الحـال في طبيعـة الصُّخُـورِ؛ يتأثـر النَّـصُّ بعوامـل اجتماعيـة واقتصاديـة وسياسـية، كـما أنَّ الروافـد الثقافيـة

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت ، لبنان ١٩٧٣ص ٧.

(٢) د.أحمددرويش، مدخل إلى الأدب العربي، جامعة مصر الدولية، القاهرة٢٠٠٨ص١٢١.

(٣) المرجع السابق ص ١٢١

للكاتب تظهر في أعماله؛ بمعنى أنَّ ثقافة الكاتب وطريقة السَّردِ في فترة زمنية معينة تظهر في كتاباته، أي أنَّه يتأثر بما حوله، وكيف أنَّ الأدبَ محاكاةٌ للواقع، فيأتي السَّردُ متماشياً مع ذلك التَّطَورِ من تتابع للأحداثِ ووصفِ الشَّخصيات، كما رأينا عند نجيب محفوظ، بالضَّبطِ مثلما يحدثُ للصُّخور في الأرض، فهي تتأثر بكثير من العوامل كي تتكون وتأخذ تركيباً كيميائياً معيناً، بحيث يميِّزُها عنْ غَيرِها منَ الصُّخُورِ، كما أكَّدَ ذلك الجُيُولُوجي والكاتبُ الأستاذُ علي حَسَن. وإذا كانت هناك عوامل تؤثر في النَّصِّ كما قلت، فإنَّ هناك أيضاً عوامل تؤثِّر في الصخور، مثل الرياح ودرجة الحرارة والأمطار، فضلاً عن الزمان والمكان، وهو الحادث في النَّصِّ، وإذا كان الزمانُ والمكان يؤثران في النَّصِّ سلباً وإيجاباً، فإنَّ هناك تشابهاً حتمياً في هذه الجزئية، بمعنى أنَّ النَّصَّ مثل الصَّخْرَةِ يتأثر بهذين العنصرين؛ الزمان والمكان، ونعلم جيداً كيف يكون الزمان البطل في عمل من الأعمال الأدبية، كما هو الحال في روايات الأجيال أو الأنهار، مثل أعمال إميل زولا، وليو توليستوي الروسي وغيرهما، وأيضاً كيف يكون المكان البطلَ في أعمال بعينها كما الحال في متون الأهرام وثلاثية محفوظ، وما أريد التَّأكيد عليه أنَّ الزَّمانَ والمكانَ في العمل مثلهما بالضَّبط مثل تأثيرهما في الصخور وجيولوجيتها، وإذا كانتْ التجويةُ من الأمطارِ والرياحِ وغيرهما يؤثران في الصُّخور، فإنَّ الأمرَ نفسَه في النَّصِّ، حين يتأثرُ بالعوامل السِّياسية والاقتصادية، كما الحال في أعمال الكتاب الذين عاصروا الحروب سواءً أكان في مصر أم خارج مصر، وأنَّ الكاتبَ بما هو لسان حال قومه والمعبِّرُ عن الآلام والآمال يتأثرُ بالحالة فينقل ذلك التأثر إلى النَّاس عن طريق الكتابة، حتى ولو كانت الحالة النفسية سيئة، فهو يقوم بالتَّعبير عنها. والنَّصُّ إذا رأيناه قد تحول تحولاً جذرياً من حالة كان عليها الكاتب من قبل إلى حالة مغايرة، فإنَّ ذلك يعود حتماً إلى عنصر التحول مثلما تتعرض الصَّخْرَةُ لعوامل التَّجوية والتَّغيرات البيئية وتسمى حينئذ بالصخور المتحولة، على العكس من الصخور المترسبة التي تترسب بسبب تعاقب العصور الجيولوجية، التي تساوي النَّصَّ في حالة وصوله بعد الترسبات الباقية من الثقافات المتعاقبة والحضارات المختلفة التي قد هضمها

الكاتـب، فنـرى نصوصـه، وقـد بـدا فيهـا تلـك التغـيرات التـي حدثـت فنـرى ترسـبات نصيـة قديمـة في أعمالـه، بمعنـى حـين نقـرأ نصـاً بعينـه فمـن الممكـن أن نعلـم أنَّ هـذا النَّـصَّ ينتمـي لأي عـصر مـن العصـور. مـن هنـا نسـتطيع أنْ نقـولَ إنَّ جيولوجيـا النَّـصِّ تتفـق سـلباً وإيجابـاً مـع جيولوجيـا الأرض، وتصبـح تلـك التغـيراتُ التـي تطـرأ عـلى النُّصـوص هـي مفاتيـح لدراسـة تلـك النصـوص وعتبـة مـن عتباتهـا المهمـة جـداً.

[انظر التضاريس النصية- الببليوجرافيا]

(ح)

الحافز Stimulant. Stimulus

الحافز عتبةٌ من عَتَبَاتِ النُّصوص، فلولا وجوده، ما كتبنا، وما رَسَمْنَا، وما نَحَتْنَا، وما فعلنا أفعالاً كثيرةً، وأقلُّ ما يمكن أنْ يقالُ: إنَّ الحافزَ هو الدافعُ نحو الكتابة أو أي عمل آخر، فهو الباعثُ والدافعُ الذي يدفع الإنسانَ ويحثُّه على القيام بعمل ما، بدايةً من تأكيد المولى - عز وجل - على أهمية الكتابة في قوله تعالى ﴿نٓ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ فقد أقسم بالقلم ومداد القلم وعليه تصبحُ هذه الآيةُ حافزاً لمنْ أرادَ أنْ يؤلِّفَ ويكتبَ، وهذا أمرٌ عظيم يجب الالتفات إليه، والاهتمام به، وقد قال عباس العقاد في كتابه «أنا» في مقالة حملت عنوان»ثلاثة أشياء جعلتني كاتباً»إنني أومنُ بكلماتِ التَّشجيع التي يتلقاها النَّاشئ في مطلع حياته، ممنْ يثق بهم ويعتزُّ برأيهم، فيمضي إلى وجهته على يقين من النَّجاحِ، وأومن بالظروف وفعلها في تمهيد أسباب النَّجاح وتيسير البدءِ في طريقه، ثم المثابرة عليه إلى غاياته القريبة والبَّعيدة. وأومن بالرَّغبة في الوجهةِ التي يتَّجه إليها النَّاشئُ والعمل الذي يختاره ويحسُّ من نفسِه القدرةَ عليه والاستعداد له مع الاجتهاد والتَّذرع بالوسيلة النَّاجعة، أومن بها مجتمعات ولا أومن بها متفرقات»[1]. تلك كانَتْ الأسْبَابُ التي جعلت العقَّاد كاتباً معروفاً، وكانت هي الدافعُ والحافزُ نحو الكتابة، لخَّصها لنا في ثلاثة أشياء، التَّشجيع، والظروف المُحِيطة به والرغبة الصادقة

---

(١) عباس محمود العقاد، أنا، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠٥ ص٥٧.

في النَّجـاح، ومـن عوامـل التَّشـجيع التـي جعلتـه يعشـق الكتابـةَ مـا قالـه الشَّـيخُ محمـد عبـده حـين زار مدرسـته في أسـوان واطَّلـع عـلى كراسـة الإنشـاء فقـال: «مـا أجـدر هـذا أن يكـون كاتبـاً بعـد!»[1] فلـم تكـن تلـك الأسـبابُ عتبـاتٍ نصيـةً عـلى الكتابـة فحَسْـب، بـل هـي عَتَبَـاتٌ عـلى الحيـاةِ كلهـا والنجـاحِ فيهـا، وهـو مـا وضَّحـه أكثـر العقـاد في مقالـةٍ أخـرى في الكتـابِ نفسِـه، تحت عنوان»عرفـتُ طريقـي للنجـاح» وعـدَّدَ فيهـا أسـبابَ النَّجَـاحَ في الحيـاة. فالحافـز نحـو الكتابـة أو الرَّسـم أو التَّصويـر أو النَّحـت أو قـول الشِّـعر أو أي فـنٍ مـن الفنـونِ، هـو عتبـةٌ لهـذا العمـل وسـببٌ مؤكـدٌ للقيـام بهـذا العمـل، وأهـمُ تلـك الأشـياء هـو دافـعُ الحـبِّ لهـا والرغبـةُ فيهـا، فـلا ينجـح الإنسـانُ في شيءٍ لا يرغـب فيـه، وكان الحافـز نحـو النجـاح عنـد العقـاد بسـيطاً وليـس معجـزاً وفي متنـاول الجميـع وكـما قـال: «ولا أحسـبُ أننـي اعتمـدتُ عـلى المعجـزاتِ أو الغرائـبِ في توفـير أسـباب هـذا النَّجـاحِ، ولكنَّنـي أحسـبُ أنَّهـا أسـبابٌ طبيعيـةٌ معروضـةٌ للعاملـين في كلِّ صناعـةٍ، يلتفتـون إليهـا باسـتعدادهم لهـا، ويعينهـم عـلى الالتفـاتِ إليهـا نصـحُ النَّاصـح وهدايـةُ الدليـل»[2]. وعـدد العقـاد أسـباباً للنَّجـاح يـأتي في مقدمتهـا الرَّغبـةُ الصادقـةُ في النَّجـاح، ويقـول أيضـاً: «وسـبب لا يقـل عـن الرَّغبـةِ الصَّادقـةِ والعمـل للعمـل لا للنتيجـة المترقبـة منـه، وهـو الثِّـقة بالنَّفـسِ والاسـتخفافُ بالعقبـاتِ وبإنـكار المنكريـن عـن جهـلٍ أو حسـدٍ أو تبايـن في الـرأي»[3]. وهـذا هـو الحافـز عنـد العقَّـاد عـلى التعليـم والابتـكار والكتابـة ويعطينـا نصائـح غاليـة تكمـن في أنَّ مـن يريـد النَّجـاح فـلا يلتفـت وراءه، وألَّا يلقـي بـالاً بأولئـك المثبطـين للهمـم، وهـذا مـا عنـاه بقولـه «إنـكار المنكريـن» فمـن خـلال هـذا الإنـكار يصـل الإنسـان إلى مبتغـاه مـن الكتابـة أو الرَّسْـم، أو أي نـوعٍ مـن أنـواع الإبـداع. وقـد يكـونُ الألمُ حافـزاً عـلى الإبـداع، فـالألمُ الـذي عانـاه طـه حسـين بفقـده لحاسَـةِ البَصَرِ كان حافـزاً عـلى المثابـرة والاجتهـاد لكـي يثبـت وجـوده، وأيضـاً الألمُ الـذي اجتـاح الكاتبـةَ المَصْرِيَّـةَ نعـمات البحـيري - رحمـة الله عليهـا - كان سـبباً في إبداعهـا

(١) المرجع السابق الصفحة نفسها٥٧.

(٢) المرجع السابق نفسه٨٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ٩٠.

وكتابتها مثل طه حسين؛ لذلك فإنَّ الحَافِزَ من العوامِلِ المساعدة على العمل، والتي هي عتبةٌ مهمةٌ من عتباتِ النَّصِّ «قد يكونُ الألمُ دافعاً إلى الإبداع؛ بمعنى إذا تألم الشَّخصُ الذي لديه حسٌّ أدبي، فإنَّ ذلك قد يُؤدي به إلى أنْ يدوِّنَ ما يشعرُ به من معاناةٍ، ويصبح هناك إبداعٌ بسبب ذلك الألم»[1]. وله موضعه الخاص من هذا المعجم، وما يقال عن فنِّ الكتابةِ يقال أيضاً عن فنِّ المَسْرَحِ، وفنِّ التَّمْثِيلِ والفنونِ الباقية، وكيف أنَّ الحَافِزَ من الأهمية بمكان كما كان عند العقاد وغيره من الأدباء والكتَّاب والفنانين.

حديثُ المؤلِّفِ عمّا كتبه Propos de l'auteur sur ce qu'il a ecrit. Words from The author on what he wrote stimulant

حديثُ المُؤلِّفِ عمَّا كتبه عتبةٌ نصيةٌ، لأنَّه يبين بعضَ الجَوانِب المُهمَّةِ في عمله، ويُعتبر أيضاً تصريحاً منه عن العملِ، فما يقوم بفعله بعضُ الكُتَّاب من الحديثِ عن أعمالهم؛ سواءً أكان في ندواتٍ ثقافيةٍ أم عبر اللقاءات الصَّحَفِيَّةِ أم الأحاديثِ في التليفزيون أو الإذاعة أو ما يكتب، ما هو إلا إضاءةٌ للنَّصِّ، خاصة أنَّ المؤلفَ نفسَه هو مَنْ يقوم بإلقاء تلك الإضاءة، أي أنَّ ما يقوله عن العمل شيءٌ أكيدٌ، يشرحُ من خلاله الظروفَ والملابساتِ التي من أجلها كتب هذا العمل يقول أحمد مراد عن روايته «أرض الإله: إنَّ أرضَ الإله تبحثُ في تاريخنا القديم، وهذه الرِّواية قد استغرقتُ عامين في كتابتها» وقال أيضاً: «إنَّ روايته الجديدة «أرض الإله» يقصد بها مصر، وهى دولة مؤمنة بإلهٍ واحدٍ، ورغم ذلك أصبح لدى البعض ضعف الإيمان وصل لليأس بأنَّه لا يمكن أنْ يرى الوطنَ بشكلٍ إيجابى، وذلك بسبب تراكم المشكلات والتى سببت شرخاً كبيراً فيها، وأنَّه جعل روايته نافذةً علميةً تاريخيةً، وذلك بعد عزوف الشَّبابِ عن القراءة بشكلٍ كافٍ، مضيفاً أنَّ النبيَّ بَشَرٌ وأن نحِسَّ بمشاكله، ونستقى ذلك من خلال التَّوراةِ

---

(١) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٧ص ٢٩٩.

والإنجيلِ، وأضاف مراد خلال كلمته، أنَّ لدى كلِّ إنسانٍ ثوابت، ولكنَّ لا بُدَّ من توظيفها بشكل صحيح، وأنَّ الرِّواية التَّاريخية تقوم على فكرةٍ أو تخيلٍ للفرد، ولا يمكن اعتمادها كوقائع للتَّاريخ»[1]. وحين يتحدث الكاتبُ أحمدُ مراد عن روايته «أرض الإله» فهو يقوم أولاً بالتَّرويج لها، ثانياً: يحاول إضاءة النَّصِّ الذي كتبه مبيناً الفترة التي كتب فيها الرِّواية، ثم الفكرة التي قامت عليها، وفي حديثة شيءٌ مهمٌ جداً وهو أنَّه يؤكِّدُ على أنَّ الرِّوايةَ تعتمد في الأساس على الخيال، حتى ولو كانت تبحث في التَّاريخ أو أنَّها روايةٌ تاريخيةٌ حين قال: «ولا يمكن اعتمادها كوقائع للتَّاريخ». وأيضاً ما قاله الكاتبُ محمد صادق عن روايته «هيبتا» التي تتناول فيها سبعَ مراحل للحياةِ العاطفية قال: «الحبُّ الحقيقي هو الحبُّ الذي يجعل كلَّ النَّاسِ تتعب فيه كل يوم وكل ثانية، حتى يصلوا لنقطة تجعل الحياةَ شبه حلوة..لأنَّ ببساطةٍ شديدة.. الحياة عمرها ما تبقى حلوة.. فقط تبقى أحلى مع حد مقدر وجودك فيها»، وهذه العباراتُ للكاتب هي مفتاح للعمل، ذلك العمل الذي يعزف على أوتار القلوب وحالات العشق المختلفة، وهو ما يذكرنا بمراتب العشق كما خطها من قبل ابنُ حزمِ الأندلسي في كتابه «طوق الحمامة في الإلفة والألاف». وإذا انتقلنا إلى الغرب سنجد الكاتب الفرنسي الشهير غوستاف فلوبير يقول عن روايته «مدام بوفاري» جملة شهيرة ظهرت في أثناء عرضها في المسرح، حين كان يدافع عن نفسه تجاهها قال:» نعم لقد أريتكم الرَّذيلة، ولكن من أجل أن نحافظَ على الفضيلةِ»، وهذا القولُ صادرٌ من كاتبٍ يعرف ما يكتبه جيداً، وكان هذا القولُ مفتاحاً أيضاً للعمل، فهو بالفعل تناول في هذا العمل الحديث عن تلك الفتاة الجميلة، التي كانت تعشق الرَّذيلة، فأحبَّتْ وعشقتْ شارل بوفاري الطبيب، الذي كان يأتي لوالدها من أجل علاجه، وهذه الرِّواية لاقتْ اعتراضاتٍ عديدةً، لدرجة أنَّها قُدمتْ للمحاكمة من خلال صاحبها فلوبير، واتُهم بإفساد الأخلاق والقيم العامة من خلال ما طرحه

---

(١) جريدة اليوم السابع، ١٧ أبريل ٢٠١٦ القاهرة.

http://www.youm7.com/story/2016/4/17

فيهـا. وأيضـاً نـرى فرانـز كافـكا الكاتـب التشـيكي المعـروف بتشـاؤمه يقـول: «لا يـزال الليـلُ ليـلاً أكثـر مـن الـلازم» وهنـا إشـارةٌ إلى مـا يعانيـه مـن آلام، عـبَّرَ عنهـا تجـاه العـالم في روايتـه الشَّـهيرة «التحـول» أو «المسـخ»، وكأنَّ هـذا التَّعبـيرَ مفتـاحٌ ليـس فقـط لروايـة المسـخ بـل أيضـاً مفتاحـاً لـكل أعـمال فرانـز كافـكا، يقـول كافـكا: «إننـا نتغلغـل في أنفسـنا مثلـما يفعـل خُلـد في الأرض، ونخـرج مـن أوكارنـا الرَّمليـة المطمـورة، وقـد أصبحـت أجسـادنا بشـعورها المخمليـة ضاربـةً إلى السَّـواد، ومددنـا أقدامنـا الصَّغـيرة الحمـراء المسـكينة إلى أعـلى بشـكل جديـر برثـاء حنـون»[1]. مـن هنـا نقـول إنَّ حديـثَ المُؤلِّـفِ مـا هـو إلا عتبـةٌ نصيـةٌ عـن أعمالـه الأدبيـة، أو عـن النَّــصِّ بمفـرده، كـما هـو الحـال عنـد فرانـز كافـكا عـن روايتـه «التحـول» وغـيره مـن الكتـاب.

الحَرْفُ Letter . Lettre

الحَـرْفُ عَتَـبَةٌ مـن العَتَبَـاتِ النَّصِّـيَّةِ، ولَـولَا الحَـرْفُ مـا كتَـبْنَا شَـيئاً، ولا دَخَلْنا النَّـصَّ، فسُـبْحَانَ مَـنْ علَّـمَ الإنْسَـانَ مـا لمْ يَعْلَمْ، وسُـبْحَانَ مَـنْ كانَ أمْـرُهُ مَحْصُوراً بـين حَرْفَـينِ الـكَافِ والنُّـونِ، فـإذا أرادَ شَـيئاً أنْ يقـولَ لـه كـنْ فيكـون، وقـد قـال الرَسُـولُ مُحَمَّـدٌ صَـلَّى اللهُ عَليـهِ وَسَـلَّمَ «إنَّ أَوَّلَ شَيءٍ خَلَقَـهُ اللهُ الْقَلَـمُ، ثُـمَّ خَلَـقَ النُّـونَ وَهِـيَ الـدَّوَاةُ ثُـمَّ قَـالَ لَـهُ اُكْتُـبْ قَـالَ وَمَـا أَكْتُـبُ؟ قَـالَ اُكْتُـبْ مَـا يَكُـون - أَو - مَـا هُـوَ كَائـنَ مِـنْ عَمَـلٍ أَو رِزْقٍ أَو أَثَـرٍ أَو أَجَـلٍ فَكَتَـبَ ذَلِـكَ إِلَى يَـومَ الْقِيَامَـة فَذَلِـكَ قَولُـه: ﴿نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ﴾ ثُـمَّ خَتَـمَ عَـلَى الْقَلَـم فَلَـمْ يَتكَلَّـم إِلَى يَـوم الْقِيَامَـة ثُـمَّ خَلَـقَ الْعَقْـل وَقَـالَ وَعِـزَّتِي لِأُكْمِلَنَّـك فِيمَـنْ أَحْبَبْـتُ وَلَأُنْقِصنَّـك مِمَّـنْ أَبْغَضْـتُ»[2]. وكانَ أوَّلُ شيَءٍ خَلَقَـهُ اللهُ الْقَلَـمَ، فَهُـوَ البِدَايَـةُ والعَتَبَـةُ الرَّئِيسِـيَّةُ عـلى حَيَاتِنَـا وذَوَاتِنَـا، وهـو مـا يَخُـطُّ حَسَـنَاتِنَا وسَـيئَاتِنَا، وهُـوَ مـا يكتُـبُ الأجـلَ والـرِّزْقَ والعَمَـلَ والشَّـقَاءَ والسَّـعَادَةَ، وهـوَ مَـا نَقُـومُ بالإمْسَـاكِ بـهِ لنكْتُـبَ

(١) فرانـز كافـكا، الأثـار الكاملـة مـع تفسـيراتها، الحكـم، الوقـاد، الانمسـاخ، رسـالة إلى الوالـد، ترجمـة إبراهيـم وطفـي، دار الحصـاد، سـوريا الطبعـة الثانيـة، ٢٠٠٣ص ٤٤٩.

(٢) تفسير ابن كثير، تفسير قوله تعالى «ن، والقلم وما يسطرون، سورة القلم الآية الأولى.

ضَمَائِرَنَا وحَيَاتِنَا فِي شَيْءٍ مِنْ الذِّكْرَى، فَكُلُّ مَا يَكْتِبَهُ الإنْسَانُ مَا هُوَ إلا ذِكْرَى لَهُ، وبقاءٌ لأثَرِهْ أَنَّهُ عَاشَ فَتْرَةً مِنْ هَذِه الحَيَاةِ، وَقَدْ كرَّمَ اللهُ سُبْحَانَهُ وتَعَالى الْقَلَمَ حِينَ قَالَ لَهُ: اكتبْ، فجَعَلَهُ الشَّاهِدَ على أعْمَالِ العِبَادِ، أي أنَّ الله أقسَمَ بهذا القَلَمِ الذي هو الأدَاةُ التِي تُسَطِّرُ مَا يَدُورُ بالعَقْلِ، فَهُوَ الوسِيلةُ التي تُيَسْرُ للإنْسَانِ التَّعْبِيرَ عَمَّا يَجِيشُ بِدَاخِلِه، فيَكْتُبُ الشِّعْرَ والنَّثْرَ، وما يعنُّ له. والقلمُ ما يُعَلَّمُ به، مِصْدَاقاً لقوله تَعَالى، ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾. وللحَرْفِ العَرَبِي دِلَالاتٌ[1]. ولولا ذَلِكَ القلمُ الذي يُخَطُّ الحَرْفَ مَا كَتَبْنَا، ولا تَعَلَّمْنَا ولَمْ نَنْسَ الحَيَاةَ الأولَى فِي الكُتَّابِ وحفظ القرآنِ منذُ الصِّغر وتعليم اللغَةِ العَرَبِيَّةِ. كُلّ ذلك كانَ أسَاسه القَلَم، أي الكتَابَةِ، وهذه الكتَابَةُ تَأتِي بَعْدَ تَعَلُّم كيفيَّةِ القِرَاءَةِ ومعرفة الحُرُوفِ وتراكيبها مع أخواتها، وهذا ما سَيَأتِي ذِكْرُهُ فِي هَذَا المُعْجَم، فالقَلَمُ عَتَبَةٌ للكَاتِبِ وعَتَبَةٌ للنَّاقِدِ وعَتَبَةٌ للمُتَلَقِّي، فَهُوَ النَّافِذَةُ التي يُدوِّنُ مِنْ خِلالِها الجميعُ انطِبَاعَاتِهم نَحْوَ الحَيَاةِ، فبالقلمِ والكتَابَةِ والحَرْفِ تُنَالُ العُلُومُ.

أمَّا إذَا أخْضَعْنَا الحَرْفَ «ن» للإعْجَازِ العِلْمِي في القُرآنِ، فَإنَّ هُنَاكَ دِرَاسَاتٍ علميةً عديدةً حَولَ حَرُوفِ القرآنِ، وعَدَدِ مجيئها في مَوَاضِع بِعَينِهَا، جُلّ تلك الدِّرَاسَاتِ تُؤكِّدُ قيمةَ الحَرْفِ فِي الإعْجَازِ القُرآنِي، من هنا نعرف لماذا خصَّ الله النُّونَ بالذِّكْرِ ولمْ يذْكُرْ حَرْفاً آخر في تناول الحديث عنْ التعليم؟ إذاً هناك قيمةٌ عظيمةٌ للحَرْفِ «ن» لأنَّه الدواةُ[2] التي تحْتَفِظُ بما يُكْتَبُ به مِنْ مِدَادٍ، وحين تُذْكَرُ مَادَةُ «حَرف» فقط، فإنَّه «يُرَادُ بها حدَّ الشَّيءِ وحِدَّتَهُ، ومِنْ ذلك حَرْفُ الشَّيءِ إنَّما حِدَّتُه»[3]. فإذا كانَ العِلْمُ الحَدِيثُ قدْ أثبتَ أنَّ الذَّرَّةَ كائنٌ مُتحرِّكٌ، فإنَّ الحَرْفَ هو الآخرُ كائنٌ مُتَحَرِّكٌ، لماذا؟ لأنَّ أيَّ بيتٍ كبيراً

---

(١) يمكن الرجوع لمعرفة دلالة الحرف العربي في فواتح السور إلى كتاب، فواتح سور القرآن، للدكتور حسين نصار مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٢ص١١.

(٢) جاء في كتاب « فواتح سور القرآن »للدكتور حسين نصار، مرجع مذكور، أنه قد سار على هذا التفسير عبدالله بن عباس والضحاك والحسن البصري وقتادة واعتمدوا على قول الشاعر:

إذا ما الشوق برَّح بي إليهم أَلَقتُ النونَ بالدمع السَّجوم

(٣) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، طباعة بابي الحلبي، ط١، ج ١، القاهرة ١٩٤٥ص ٢٥.

كانَ أم صغيراً يبدأ مِنْ أصْغَرِ شَيءٍ فيه، وهذا الكونُ لا بُدَّ أنْ يحوي جزءاً من هذا الصَّغيرِ الذي انطلق منه؛ أي مِنْ الذَّرْةِ، وهكذا الأمْرُ في الحَرْفِ؛ لأنَّ أيَّ كلمَةٍ تَحْمِلَ بداخِلِها معنى الحَرْفِ، وإذا كَانَ هناك تَفَاعُلٌ بَينَ الذَّرَّات لتكوِّنَ الكَونَ، فإنَّ هُنَاكَ تَفَاعُلاً بينَ الحُرُوفِ لتَكَوِّنَ كَلِمَةً، وهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَينَ الكَلِماتِ لتُكَوِّنَ جُمْلَةً، وهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَينَ الجُمَلِ لِتُكَوِّنَ فِقرَةَ، وهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَينَ الفِقرَاتِ لتُكَوِّنَ صَفْحَةً وهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَينَ الصَّفحَاتِ لِتُكَوِّنَ كِتَاباً.. كُلُّ ذَلِكَ انْطِلَاقاً مِنْ الأصْلِ الَّذِي هو الحَرْفُ، لِذَلِكَ فَلَابُدَّ مِنْ الاحْتِفَاءِ بِالحَرْفِ الَّذِي يُعْتَبَرُ أَسَاسَ الكِتَابَةِ فهو عتبةٌ من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ. والحُرُوفُ نَفْسُهَا تُحَقِّقُ تَوَازُناً بينَ الدَّالِ والمَدْلُولِ وبينَ المَكْتُوبِ والمَنْطُوقِ. والحرف فيزيائياً الصُّورَةُ البَصَرِيَّةُ للمَسْمُوعِ، وإذا كَانَ الخَطُّ العَرَبِيُّ مَسْأَلَةَ سِيَادَةٍ كما قلتُ، فَإنَّ الحَرْفَ أيضاً مَسْأَلَةُ سِيَادَةٍ وعزةٍ وكبرياءٍ، ولنا في الحُرُوفِ المقطعة في القرآنِ الكَرِيمِ الأسوةُ في ذلك، فهي عَتَبَاتٌ على تلك السُّور القُرآنية، وهي دليلٌ يأخذُنَا إلى تفسيرِ النَّصِّ والعلاقة الرَّابِطَةِ بينَ الحَرْفِ والنَّصِّ، وهذه الحروف تُؤَوَّلُ حسب فهم كلِّ مُفَسِّرٍ لها كما في الحرف «ق» مع بداية سُورَةِ» ق» وهو حرف يخرج من الحلق أي من الأعماق، وإذا ما نظرنا إلى ما بداخل السُّورة، فإنَّه مرتبطٌ بهذا الحَرْفِ، وبتلك المُعَانَاةِ التي تخرج من الحَلْقِ ومن الأعماق فنرى قوله تعالى ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ﴾ وقوله تعالى ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ﴾ وقوله تعالى ﴿إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عن اليمين وعن الشِّمالِ قعيد﴾ وقوله تعالى ﴿مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾ (سورة ق: الآية ١٦-١٧ - ١٨) فهذه الآياتُ الكريماتُ مرتبطةٌ مع بداية السُّورة مع الحرف «ق» ناهيكم عن دلالات التخويف والعذاب، وأنَّ اللفظةَ نفسَها فيها معاناةٌ مرتبطةٌ بالقافِ ذلك الحرف الذي يُقلقل القلبَ من مكانِه، فهو حرف قلقلة، رغم أنه يعني «الجبل»[1] عند جل المفسرين وقال الشاعر:

---

(١) جاء في كتاب «فواتح سور القرآن، للدكتور حسين نصار، طباعة مكتبة الخانجي القاهرة ٢٠٠٢ص١٢٦ أن السيوطي ذكر أن «ق» جبل محيط بالأرض، أخرجه عبدالرزاق عن مجاهد».

وفي بدايـة سُـورةِ «ص» نَـرَى الحَـرْفَ «ص» عَتَبَـةً نَصِّـيَّةً عَـلَى نَـصِّ السُّـورَةِ، ونَـرَى تَفْسِـيراً عَظِيـماً لـهُ عنْـدَ الإمـامِ القُرْطُبِـي، حَيـثُ ذَكَـرَ بـأَنَّ الحَـرْفَ «ص» يَعْنِـي أعْـرِضْ القـرآنَ عـلى عَمَلِـك، وهنـا إشَـارةٌ إلى القُـرْآنِ كلِّـهِ، أي أنَّ الحَـرْفَ أصبـحَ إشَـارَةً إلى النَّـصِّ كلِّـه، بِمَعْنَـى أنَّ الحَرْفَ نفسَـه لـهُ دِلَالَـةٌ عَظِيمَـةٌ للدُّخُولِ إلى عَـالَمِ النَّـصِّ، وهـل هنـاك أفْضَـلُ مـن الدُّخُـولِ إلى عـالمِ النَّـصِّ المُقـدَّسِ، الذي نَـزَلَ مِـنْ عِنْـدِ الله؟ فالحَـرْفُ يُوحِـي بالتَّأكيدِ عـلى الخَوفِ مـنْ الله الذي سَيُحَاسِـبُنا جميعـاً؛ لأَنَّنَـا إذا عَرَضْنَـا القُـرْآنَ عـلى أعْمَالِنَـا فإنَّنَـا بـلا شَـكٍّ سَنَخْشَـى عِقَـابَ الله، وهـذا ممـا يُقصَـدُ مِـنْ الحَـرْفِ «ص» ومَـا يُؤَكِّـدُ ذَلِـكَ أنَّ اللهَ سُـبْحَانَهُ وتَعَـالى أتْبَـعَ الحَـرْفَ «ص» بِعِبَـارةِ ﴿وَٱلْقُرْءَانِ ذِى ٱلذِّكْرِ ۝١ بَلِ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ فِى عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ﴾ فالقُـرْآنُ فيـه ذِكْـرٌ للنَّـاسِ بـأَنَّ مـنْ عَمِـلَ صَالحاً فسَـيُجْزَى خَـيراً مِـنْ الله، ومَـنْ لمْ يَعْمَـلْ صَالحاً فسـينالُ جـزاءه، وإذا مـا أعملنـا مَفْهُـومَ الحـرف «ص»، فإنَّنَـا لا بُـدَّ وأنْ نَنْظُـرَ إلى أعمالنـا أيـنَ هـي مـن القـرآنِ، ومـن التَّعاليـم السَّماوِيَّةِ المُقَدَّسَـةِ، أي فانْظُـر أيـنَ عَمَلُـكَ مِـنْ القُــرْآنِ؟، ليـس ذلـك فَحَسْـبُ، بـلْ إنَّ قولَـه تَعَـالى ﴿بَلِ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ فِى عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ﴾ تَعْنِـي أنَّ الذيـن كَذَّبُـوا القُـرْآنَ هـم منـه في عِـزَّةٍ وشِـقَاقٍ، أي أنَّهـم بعيـدون عنـه، وهـم في عِـزَّةٍ مـن ذلـك. و«الصَّـادُ» نطقـاً للحَـرْفِ مـن المُصَـادَاةِ أي مُعَارَضَـة، بمعنَـى عَـرَض العَمَـلَ الـذي نَقُـومُ بِـهِ عَـلَى القُـرْآنِ الكَريـم، بمعنَـى أدق أعْـرِضُ الأعـمالَ عـلى القـرآنِ، فهـل وافقـتْ مـا قالـه الله في القـرآنِ أم لا؟. و الحـرفُ «ص» أيضـاً قَسَـمٌ مـنْ الله سُـبْحَانَه وتَعـالى تأكيـداً عـلى مَـا جَـاءَ بعدهـا بـأنَّ القـرْآنَ الكَرِيـمَ فيـه ذِكْـرٌ للنَّـاسِ وتِبْيَـانٌ فمـنْ عمـلَ بـه فـازَ، ومـنْ لمْ يعْمَـلْ فـلا يلومَـنَّ إلا نفسَـه. والشَّـاهدُ هنـا أنَّ الحَـرْفَ «ص» أصْبَـحَ عَتَبَـةً لدخـولِ ومَعْرِفَـةِ مـا في النَّـصِّ. ويرتَبِـطُ ذلـك مـن النَّاحِيَـةِ الدِّينِيَّـةِ أنَّ قِـرَاءَةَ حَـرْفٍ واحـدٍ مِـنْ القُـرْآن الكَرِيـمِ، يحصـل القـارئ عـلى حسـنة جـراء ذلـك، كـما قـال الرَّسُـولُ مُحَمَّـدٌ صـلى الله عليـه وسَـلمَّ: «مَـنْ قَـرَأَ حَرْفاً مِـنْ كِتَـابِ الله فَلَـهُ حَسَـنَةٌ والحَسَـنَةُ بِعَشْرَةِ أمْثَالِهَـا، لا أقُـولُ «ألم» حَـرف، ولكـن ألـف حـرف، ولَام حـرف وميـم حـرف».

وجُلّ العُلَماءِ على أنَّ المُنَاسَبَةَ بينَ الفواتحِ والخَوَاتِيمِ منْ أسْرَارِ الإعجازِ القُرآنِي وقد «فطنَ الكرماني إلى المُنَاسَبةِ بين فاتحةِ السُّورةِ وخاتمتها. قال في سورة ص: بدأها بالذكر، وختمها في قوله ﴿إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ﴾ (سورة التكوير: الآية ٢٧) وعدَّ الزركشي المناسَبَةَ بين فواتحَ السُّورِ وخواتمِها من أسرارِ القرآن»[1].. وقد قالَ أبو أحيان: «تتبعتُ السُّورَ المطولةَ فوجدتها يناسبُها أواخرها، بحيث لا يكادُ ينخرمُ منها شيءٌ»[2].

وإذا طَرَقْنَا بَابَ الشِّعْرِ العَرَبي العَظِيمِ سَنَتَعَرَفُ أيضاً قِيمَةَ الحَرْفِ؛ لأنَّ هناك قَصَائِدَ عَظِيمَةً عديدةً لمْ تُعْرَفْ إلا بالحَرْفِ، وهو الحَرْفُ الذي تنتهي به القَصِيدَةُ «القافية» ليصبحَ هذا الحَرْفُ عَتَبَةً دالةً على القَصِيدَةِ، حيثُ لم يكنْ هناك عنوانٌ للقصيدة، وكانَتْ تُعرَفُ القَصِيدَةُ بالحَرْفِ فقط، وهذا إنْ دلَّ فإنَّمَا يدلُّ على أنَّ الحَرْفَ مِفْتَاحٌ للقَصِيدةِ، وعَتَبَةٌ نَصِّيَّةٌ مُهِمَّةٌ، كما في القصيدة «الدَّالية» لعلي بن الجَهْمِ التي تَنْتَهي بِحَرفِ الدَّالِ، كما في «اللامية» للشَّنفَرِي، واللامية لكعبِ بن زُهير، واللامية لابن تيمية، والسِّينية للبحتري، والرَّائية لأبي تمام، وعلى ذكر ذلك فإنَّ عنوانَ القصائدِ لم يُعْرَفْ تَقرِيباً إلا مع المَدْرَسَةِ الرُّومانسية. ومن تلك القَصَائِدِ الرَّائعة، التي عُرفتْ بالحَرْفِ الأخيرِ لها، قصِيدةُ «نونية ابن زيدون»، التي قالهَا في ولادة بنتِ المُسْتكفِي، ولم يكن يكتمل لنا الظرف منذُ الصِّغَرِ إلا بحفظها، والتباري بها فيما بيننا، يقول ابن زيدون في أول تلك القصيدة الجميلة:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدانِينا	وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
ألا وقد حانَ صُبحِ البَينِ صَبَّحنا	حِينٌ فقام بنا للحِين ناعِينا
مَن مُبلغ المُبْلِسينا بانتزاحِهم	حُزنًا مع الدهر لا يَبلى ويُبلينا
أنَّ الزمانَ الذي ما زال يُضحكنا	أنسًا بقربهم قد عاد يُبكينا

(١) حسين نصار، فواتح سور القرآن، ص ٢١٤.

(٢) الحافظ جلال الدين الأسيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، بحث في العلاقات بين مطالع القرآن وخواتمها، قرأه وتممه، د. عبدالمحسن بن عبدالعزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٢٦ ص ١٤.

وتأكيداً عَلَى دَورِ الحَرْفِ في أَنَّهُ عَتبَةٌ مُهمَّةٌ مِنْ عَتبَاتِ النَّصِّ، فإنَّ هُنَاكَ دِرَاسَاتٍ عَظِيمَةً تَتَنَاوَلُ الحَرْفَ العَرَبِيَّ وغَيرَ العَرَبِيِّ؛ فَنَجِدُ أنَّ أَصْعَبَ مَا وَاجَه الدُّكْتُورَ حَسَنْ عَبَّاس حِينَ دَرَسَ الأَحْرُفَ العَرَبِيَّةَ بِعِنَايَةٍ هوَ تَحْرِيرُ خَصَائِصِ تِلكَ الأَحْرُفِ المُمَثلَةُ في الهِجَائِيَّةِ والإيمَائِيَّةِ والإيحَائِيَّةِ، فالحَرْفُ الوَاحِدُ قدْ يَكُونَ لَهُ أكثرَ مِنْ مَعْنَى بِحَسَبِ مَوقِعَهُ، ولكَي يُثْبِتُ تَوَافُقَ خَصَائِصِ الحُرُوفِ العَرَبِيَّةِ مَعْ مَعَانِيهَا اسْتَعْرَضَ ٩٧٦٧ جِذْراً لُغَوِياً وأثْبَتَ مِنْهَا مَعَانِي ٣٥٢٣ جِذراً لُغَوِياً، بلْ أَكْثَرُ مِنْ ذَلكَ حِينَ دَرَسَ الحَرْفَ العَرَبِي فِي دِرَاسَةٍ مَع الشَّخْصِيَّةِ العَرَبِيَّةِ وكَيفَ أنَّ قِيمَةَ الحَرْفِ العَرَبِي تُعَادِلُ قِيمَةَ الشَّخْصِيَّةِ العَرَبِيَّةِ، وكانَ أغْرَبَ مَا خَطَّهُ بالفَعْلِ فِي هَذِهِ الدِّرَاسَةِ حينَ دَرَسَ الحَرْفَ مِنْ خِلالِ الحَوَاسِ الخَمْسِ لِيُشَكِّلَ منْهَا هَرَماً لهُ قَاعِدَةٌ تَبْدَأ بِحَاسَةِ اللمْسِ، ولَهُ قِمْةٌ، مُتَدَرِّجاً مِنْ خِلالِ بَاقِي الحَوَاسِ، ولِكُلِّ مِنْهَا فئةٌ مُعَيَّنَةٌ منْ الحُرُوفِ، وهوَ مَا يُؤَكِّدُ أهميةَ الحَرْفِ، باعْتِبَارَه عَتبَةً نَصِّيَّةً، حتَّى فِي الحَوَاسِ الخَمْسِ، بِمَعْنَى رَبْطِ العَلاقَةِ بالحَوَاسِ الخَمْسِ في حدِّ ذاتِه طَرِيقٌ إلى انْفِتاح الأَحْرُفِ على عَوَالِمِ الطَّبِيعَةِ والفِيزْيَاءِ منْ خِلالِ أصْوَاتِها يَقُولُ مُؤكِّداً على أنَّ العُنْوَانَ عَتبَةٌ على شَخَصِيَّةِ العَرَبي: «ثَبُتَ لِي عَلَى وَاقِعِ آلافِ الأَمْثِلَةِ المَضْرُوبَةِ أنَّ العَرَبِيَّ قَدْ اعْتَمَدَ خَصَائِصَ الحُرُوفِ ومَعَانِيهَا في ألفَاظِه للتَّعبيرِ عن معانيهِ ولقدْ آخى في ذَلِكَ بِصُورَةٍ عَامَةٍ بَينَ القيمِ الجَمَالِيَّةِ والقِيَمِ الإِنْسَانِيَّةِ، مما يَشِيرُ إلى فِطْرِيَّةِ العَرَبِيَّةِ. ولكنَّ هذه الفِطْرِيَّةَ تَفْتَرِضُ بُداءَةَ الحَرْفَ العَرَبي وفَجْرِيَّةِ الإِنْسَانِ الذي أبدَعَه، بمعنى أنَّهُمَا قد نَشَآ وتَرَعْرَعَا واسْتَوفَيَا شُرُوطَ تكاملِهما ونُضْجِهما في بيئةٍ هِيَ حَصْراً الجَزِيرَةُ العَرَبِيَّةُ، لم تغزُهما فيها لغةٌ ما ولا شَعْبٌ آخر، والعَكْسُ صحيحٌ، وهذا يَقْتَضِي أنْ تَكُونَ الجَزِيرَةُ العَرَبِيَّةُ الأمُّ هي الأسْبَقُ حَضَارِيًّا وثَقَافِيًّا منْ سَائِرِ المناطق المجاورة»[1]. وكانَ مِنْ أَهَمِّ ما بَحث فيه الدكتور حَسَنُ أنَّ هناك علاقةً متبادلةً بين الحَرْفِ العَرَبي والإنسانِ الذي أبْدَعه، وهو ما يُحْسَبُ له. وليس أدل على قيمة الحرف العربي أننا وباعتبارنا عرباً أبناء «الضاد»، فالضاد هو ما تتميز به العربية باعتبار أنه لا يوجد في أي لغة أخرى.

(١) د. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٨ ص٨.

والحَرْفُ لَـهُ دِلَالَتُـه فِي جَمِيـعِ اللُّغَـاتِ، وَهُـوَ فِي تِلْـكَ اللُّغَـاتِ عتبـةٌ نَصِّــيَّةٌ كـما هـو الحَـالُ فِي القصَائـدِ الشِّـعْرِيَّةِ في اللغَـةِ الإنْجليزيَّـةِ ، فهنـاك حـروفٌ بِعَينِهَـا تُعْطِي نَغَمَـةً مُوسِـيقِيَّةً فِي الشِّـعْرِ musical effect؛ مِــنْ هـذه الحُـرُوفِS. L. R . وعـلى الرَّغْـمِ مِــنْ أنَّ الحَـرْفَ«s» قــدْ يُعْطِـي دلالـةً عـلى الوَسْوَسَـةِ والشَّـيطَنَةِ في بعـض القصائـد، إلا إنَّـه وبِصِفَـةٍ عامـة في هـذه الأحـرف جميعهـا تُعْطِـي إيحَـاءً بالسَّـعَادَةِ ورَاحَـةِ النَّفْـسِ، وتَصْبَـحُ عَتَبَـاتٍ ودِلَالَاتٍ عـلى أنَّ هـذه الأحْـرُفَ رمـوزٌ عَـلَى ذلـكَ، وغَالبـاً مَـا نَجِدُهَـا في قصائـدَ الأطْفَـالِ، كـما في قصيـدة The Lamb للشَّـاعر William blake بَينَـمَا هنـاك حُـرُوفٌ أخْـرَى تـدلُّ عـلى العَكْـسِ مـن ذلـك مثـل K T.G . D .SH .. أي أنَّهـا تَـدُلُّ عَـلَى الحُـزْنِ والألَمِ والتَّراجيديـا، كـما في قصيـدة the poison للشَّـاعر السَّـابق نفسـه. بـل إنَّ هنـاك حروفـاً قـدْ تعطـي إيقاعـاً بالبُـطءِ في الكلمـةِ نفسـها مثـل الـ «O» في كلمـة moon. عكـس الـ « I » في كلمـة sit down. ومـن الممكـن أن نلحـظ ذلـك في هـذه القصيـدة فالحـروف التـي فيهـا مـدٌّ طويـل فيهـا ألم وحـزن ، فضـلاً عـن حـرف الـ «S» يقـول:

And I waterd it in fears,

Night & morning with my tears:

And I sunned it with smiles,

And with soft deceitful wiles.

بينـما نَـرَى العَكْـسَ مِــنْ ذَلـك فِي القَصِيـدَةِ الأُخْـرَى للشَّـاعِرِ نَفْسِـهِ، حيـث كان للحـرف قيمتـه للدلالـة عـلى مـا أراده الشَّـاعر، ويصبـح عتبـةً عـلى هـذا النَّـصِّ المعـبِّر عـن السَّـعاد عنـد الأطفـال:

'Little Lamb، who made thee?

Dost thou know who made thee?

Gave thee life، and bid thee feed

By the stream and o'er the mead;

Gave thee clothing of delight,

[انظر الخط]

حُسْنُ الخَاتِمَةِ Good ending. Boone conclsion

نَقْصِدُ بِحُسْنِ الخَاتِمَةِ مَا كَانَ حَسَناً في ختام النُّصُوصِ الأ ـة، والشِّعْرِيَّةِ والسُّورِ القرآنية أي النِّهايَاتِ، ففي النُّصُوصِ المقدَّسَةِ من القرآنِ الكريم نرى حُسْنَ الخَاتِمَةِ، كما في سور القرآن، إمَّا أنْ نرى دعاء، وهو شَيءٌ حسن للإنسان يدعو به أو أن نرى تخويفاً من عذابٍ، وهو خير له ليبتعد عما حرَّم الله، وهنا تعتبر هذه الجمل من حسن الخواتيم، لذلك نرى في ختم سورة الفاتحة يقول تعالى: «الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم» فقد جاءت هذه الجملة لتأكيد أنهم جمعوا بين النعم المطلقة وهي الإيمان والسَّلامة وبين السَّلامة من عقاب الله ومن غضبِ الله سبحانه وتعالى، فأصبحتْ الجملةُ من عَتَبَاتِ سورة الفاتحة. وكذلك الأمر في سورة البقرة نرى الدعاء العظيم، وكيف أن خواتيم سورة البقرة قد أعطاها الله لأمة محمد صلى الله عليه وسلم، من كنز تحت عرش الرحمن يقول تعالى: ﴿لِّلَّهِ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۗ وَإِن تُبْدُوا۟ مَا فِىٓ أَنفُسِكُمْ أَوْ تُخْفُوهُ يُحَاسِبْكُم بِهِ ٱللَّهُ ۖ فَيَغْفِرُ لِمَن يَشَآءُ وَيُعَذِّبُ مَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ (٢٨٤) ءَامَنَ ٱلرَّسُولُ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِۦ وَٱلْمُؤْمِنُونَ ۚ كُلٌّ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَكُتُبِهِۦ وَرُسُلِهِۦ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِۦ ۚ وَقَالُوا۟ سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا ۖ غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ ٱلْمَصِيرُ (٢٨٥) لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ (٢٨٦)﴾[1]. وفي نهاية سورة آل عمران يقول تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱصْبِرُوا۟ وَصَابِرُوا۟ وَرَابِطُوا۟ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾، وهي وصية من وصايا المولى عز وجل للإنسان، وهي من حسن الخاتمة التي ختم بها المولى هذا النص العظيم، وإذا ما أخذناها باعتبارها عتبةً نصيةً ندلفُ منها إلى داخل العمل نجد أن السُّورةَ تدعو إلى الثَّباتِ والصَّبرِ على العبادة وعلى الشدائد. ونرى كذلك بوضوح حسن الخاتمة في سورة الكهف، والتي ارتبطت مع

---

(١) القرآن الكريم ، نهاية سورة البقرة.

البداية، فإذا كان المولى - عز وجل - في البداية ذكر بأنَّ هناك نذيراً وبشيراً فإنَّ هذا النَّذِيرَ وما توعد به موجود في النهاية، وكذلك الأمر البشير أو البشرى، يقول تعالى في بداية السُّورة: ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَىٰ عَبْدِهِ ٱلْكِتَٰبَ وَلَمْ يَجْعَل لَّهُۥ عِوَجَا ۜ (١) قَيِّمًا لِّيُنذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِّن لَّدُنْهُ وَيُبَشِّرَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱلَّذِينَ يَعْمَلُونَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا (٢) مَّٰكِثِينَ فِيهِ أَبَدًا (٣) وَيُنذِرَ ٱلَّذِينَ قَالُوا۟ ٱتَّخَذَ ٱللَّهُ وَلَدًا (٤) مَّا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ وَلَا لِءَابَآئِهِمْ ۚ كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَٰهِهِمْ ۚ إِن يَقُولُونَ إِلَّا كَذِبًا﴾. فالله تعالى يبشر المؤمنين الذين يعملون الصالحات بأن لهم أجراً حسناً فما هو هذا الأجر؟ هذا الأجر موجودٌ في حُسْنِ الخاتمة مع ختام هذه السُّورة المُبارَكَةِ في قوله تعالى ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ كَانَتْ لَهُمْ جَنَّٰتُ ٱلْفِرْدَوْسِ نُزُلًا (١٠٧) خَٰلِدِينَ فِيهَا لَا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا (١٠٨) قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا (١٠٩) قُلْ إِنَّمَآ أَنَا۠ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَىٰٓ إِلَىَّ أَنَّمَآ إِلَٰهُكُمْ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ ۖ فَمَن كَانَ يَرْجُوا۟ لِقَآءَ رَبِّهِۦ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَٰلِحًا وَلَا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِۦٓ أَحَدًۢا﴾. وينذر المولى عز وجل الذين قالوا اتخذ الله ولداً فما عاقبة ذلك لهم في حسن الخاتمة أيضاً والحُسْنُ هنا توضيحُ جزاء الذين قالوا اتخذ الله ولدا وكفروا بآيات الله يقول تعالى ﴿قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُم بِٱلْأَخْسَرِينَ أَعْمَٰلًا (١٠٣) ٱلَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا (١٠٤) أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ بِـَٔايَٰتِ رَبِّهِمْ وَلِقَآئِهِۦ فَحَبِطَتْ أَعْمَٰلُهُمْ فَلَا نُقِيمُ لَهُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ وَزْنًا (١٠٥) ذَٰلِكَ جَزَآؤُهُمْ جَهَنَّمُ بِمَا كَفَرُوا۟ وَٱتَّخَذُوٓا۟ ءَايَٰتِى وَرُسُلِى هُزُوًا﴾. ومن ثم فإنَّ القرآنَ الكريمَ وما احتواه من حسن الخواتيم يجدر أنْ يُدْرَسَ من خلال عتبات النَّصِّ، وخاصة تلك الخواتيم، كما كان الحال في كتاب «الخواطر السَّوانِحُ في أسْرَارِ الفواتِحِ» لعبدالله ابن أبي الإصبع.

والنهايات غالباً ما يوجد بها اختلافاتٌ كثيرةٌ، فهناك نهاياتٌ للأعْمَالِ الرِّوائيَّةِ مفتوحةٌ، أي لم يأتِ الكاتبُ بالجملة الأخيرة قط؛ حتى يجعل المتلقي مشاركاً له في الحل والوصول إلى حلٍّ لتلك المشكلة التي طرحها، وهذه الخاتمة نسميها المفتوحة، وهي من الخاتمة الجيدة، كما في رواية أحمد مراد «أرض الإله» ورواية «سكون» للكاتب ولاء كمال، وغيرهما من الرِّواياتِ. بينما هناك خاتمةٌ

مغلقـةٌ أي أنَّ الكَاتِـبَ قـد أتـى بـها يختـم قولـه، وفي ذلـك نـرى نهايـاتٍ كثـيرةً، كـما في نهايـات المُسَلسَـلاتِ المأخـوذة عـن أفـلام فيهـا قصـصُ الحـبِّ والعشـق والغـرام حـين يلتقـي الحبيـب بحبيبتـه وينتهـي الأمـر. وكـما في روايـة «رقعـة الشـطرنج» للكاتبـة أمـل بخـاري تقـول الكاتبـة: «اقـترب كلٌّ منهـما مـن الآخـر، واحتضنـا بعضهـما ليبُثَّـا روعـة حبهـما»[1]. وكـما في روايـة «تبسَّـمت جهنـم» للكاتبـة هيلانـة الشِّـيخ تقـول في الخاتمـة: «لأنَّ العشـقَ أزال شريعـةَ المبـاح والمتـاح وأعـادني مـن اللاوجـود.. واليـوم غـادرني قبـل انقضـاء العـامِ فهـل مـا غادرنـا في ذبـحٍ مسـمومٍ قبـل رحيـل العتمـة يعـودُ»[2].

ويـورد لنـا عبـدالله بـن أبي الإصبـع بعضـاً مـن حسـن الخاتمـة في الشِّـعر يقول:»وأمـا حُسـن الخاتمـة في الشِّـعر فقليـل في أشـعار المتقدمـين، وأكثـر مـا عُنـيَ بذلـك المحدثـون، فمـن المجيديـن في ذلـك أبونـواس، حيـث قـال في خاتمـة قصيـدة مـدح بهـا الأمـين:

فبقيـتَ للعلـم الـذي تهـدى بـه وتقاعَسَـتْ عـن يومِكِ الأيـامُ[3]

الحَوَاشِي Notes de bas de pages. Foot notes

الحاشِـيَةُ مـا عُلِّـقَ عـلى الكِتَـابِ أو المخطـوط مـن زيـاداتٍ وإيضاحـاتٍ، فتَصْبحُ حاشـيةً عـلى هامِـشِ النَّـصِّ أو في رِسَـالةٍ عِلْميـةٍ، وكـما قيـل هـي فُسْـحَة بيضـاءُ حـول نـصٍّ مكتـوبٍ أو مطبـوعٍ، وحـين يقـوم الكاتـبُ بالتَّعليـق عـلى شيء في المتـن فهـو بذلـك يقـوم بتوضِيـحِ ذلـك الـشَّيءِ، ويظهـر أكثـر في الرَّسَـائل العِلميَّـةِ، كـما ذكـرتُ والتـي مـن المفـترض أن يكـون فيهـا توضيـحٌ لبعـض المُصْطَلَحَـاتِ، أو بعـض العبـارات الغامضـة الموجـودة في المَتْـنِ. فضـلاً عـن ذلـك، فـإنَّ الكتُـبَ القديمـةَ التـي كانـت في العصـور الماضيـة كانـت تحتـوي عـلى حـواشٍ كثـيرة جـداً،

---

(١) رواية رقعة شطرنج، مرجع سابق في ختام العمل ص ٤٢٦.

(٢) هيلانة الشيخ، تبسمت جهنم، دار سما للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦.

(٣) عبـدالله بـن أبي الإصبـع، تحريـر التحبـير في صنـاع الشـعر والنثـر وإعجـاز القـرآن، مرجـع مذكـور ص ٦١٨ .

ناهيكم عن المَخْطُوطَاتِ، والتي تعدُّ في حد ذاتها مثالاً على كثرةِ الحَواشي. ونأخذُ مثالاً واحداً على الحَواشِي والتي هي في الأصل الهوامش، ويبدو التقارب بينهما واضحاً، نراها أكثر في تحقيق المخطوطاتِ، وهو ما نؤكِّدُه من خلال تحقيق مخطوطة «هذه رسالة جليلة في توجيه النَّصب في بعض كلمات النَّحو (فضلاً، وخلافاً، ولغة، وأيضاً، وهلم جرا) لجمال الدين عبدالله بن هشام الأنصاري النحوي المصري. ونرى الحواشي في هذا التحقيق أسفل الصفحات بطريقةٍ معهودةٍ في مثل هذه التحقيقات للمخطوطات، وهو ما يُسمى أيضاً بالهامِشِ، ونرى في المتن ابن هشام الأنصاري يتناول قضية نصب «لغةً» من خلال العبارة «الإعرابُ لغةً» ويظلُّ يفنِّدُ آراء النَّحويين حين قالوا: إنَّ لغةً هنا مفعولٌ مطلق، فيقول: «هذا الوجه مردودٌ أيضاً؛ لأنَّه يمتنع في قولك: الإعرابُ لغةً: البيان؛ فإنَّ اللغةَ ليسَتْ مَصْدَراً؛ لأنَّها ليسَتْ اسماً لحدثٍ، وإنَّما هي اسمٌ للفظ المسْمُوع؛ ولهذا توصف بما توصف به الألفاظ المسموعة، فيقال: لغة فصيحة كما يقال: كلمة فصيحة وزعم أبو عمرو بن الحاجب في أماليه أنه منصوبٌ على المفعول»[1]. ونرى الشاهد هنا في الحاشية السفلية حين وضعت المحققة علامة تنبيه لكي تعرِّف بأبي عمرو ابن الحاجب، تقول في الحَاشية هو عثمان بن أبي بكر بن يونس، أبو عمرو جمال الدين ابن الحاجب: فقيه مالكي من كبار العلماء بالعربية، كردي الأصل، ولد في أسنا من صعيد مصر، ومات بالإسكندرية سنة ٦٤١هـ، من أهم مصنفاته: (الكافية والشافية في الصرف)،(مختصر الفقه)،(جامع الأمهات)،(والمقصد الجلي) قصيدة في العروض،(ومنتهى الوصول والأمل في علمي الأصل والجدل) و(الإيضاح)،(وشرح المفصل للزمخشري)[2]

(١) ابن هشام الأنصاري النحوي المصري، هذه رسالة جليلة في بعض كلمات النحو(فضلاً وخلافاً ولغةً وأيضاً، وهلم جرا) تحقيق د. إيمان حسين السيد، تقديم محمد حسين السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة التراث الحضاري، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٨ص٦٩، ٧٠.

(٢) المرجع السابق ص ٧٠.

(خ)

الخَاتِمَةُ Conclusion. Conclusion

الخَاتِمَةُ مِنْ خَتَمَ و«خَاتِمَتَه: عاقبتُه وآخره. واختتمتُ الشَّيء: نقيضُ افتتحتُه، وخاتمةُ السُّورة: آخرها»[1]. وهناك نرى أنواعاً مختلفةً من الخواتِيم منها ما حمل عبارة «خاتمة» ومنها ما حمل «على هامِشِ الرِّوَايَةِ» وتعتبر هي الأخرى خاتمةً. أما ما حمل عنوان «خاتمة» فنراه في عدد من الأعمال، منها رواية «سكون» وكانت تلك الخاتمة من عتبات النَّصِّ؛ لأنها أكملت بعض جوانب العمل، وأضاءت جوانب لم تكنْ مَعْرُوفَةً، حيثُ كانت الخاتمة بالفعل عتبةً نصيةً يجب اللجوء إليها لفهم ما غمض من الرِّواية، يقول الكاتب في نهاية تلك الرِّواية والتي زادتْ عن خمسمائة صَفحة: «هكذا باتتْ القريةُ ليلتها، وهكذا سار غدها ومرَّتْ بها الأيام، حتى استيقظت وانفتحت أبوابُ السَّماء عن غضبٍ مكتوم أكل الزرعَ والحصاد وضربَ الموسم في مقتل، وانغرست سكين غضب الله في حياة أهل القرية وأصابهم السُّقم»[2]. والكاتبُ في المَقْطَعِ السَّابقِ يحاولُ إطلاع المُتَلَقِّي على العَمَلِ، مؤكِّداً له أنَّ هناك قريةً وبها كثيرٌ من المَشَاكِلِ، وكيف أنَّ هذه القريةَ هي في حد ذاتِها العالمُ كلُّه بصراعاتِه وحماقَاته. فهذا حاكمٌ يموتُ ابنُه، فتظلُّ زوجتُه في تيهٍ بعد ذلك، وتُقرُّ له بأنَّ ظُلْمَهُ للنَّاسِ كانَ السَّببَ في ذلك، وهذه فتاةٌ تريد أسرتُها أنْ تبيعها إلى أحد أثْرِيَاء العَرَبِ، الذي يكبرها بعقودٍ يريد الزَّوَاجَ منها، ويتفاصلون في المبلغ الذي سَيُدفع، وقد فرَّغ

---

(1) لسان العرب، مرجع سابق الجزء٥-٦، ص١٩.

(2) ولاء كمال، رواية سكون، دار سما للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠١٧، ص ٤٥٠.

فيها الكاتبُ شحناتِه الأدَبيَّةَ الأسْطُورِيَّةَ كانت أم الميتافيزيقية، الواقعية كانت أم الخيالية والعجائبية، فيها نوعٌ من التَّشَظِّي في الزَّمانِ والمكانِ، فليسَ الزَّمَانُ بمدركٍ إلا بعدَ عَنَاءٍ، ولا المكانُ إلا في التَّماهِي بين الحقيقةِ والخَيَال. الرِّوَايَةُ تبدأ بتناولِ فلسفة الوجودِ والكون المطلق والبحث في المَجَرَّاتِ والكَواكِبِ عن حياةٍ قدْ يجدُها الإنسانُ، حتى ولو ترك ماهية الإنسان، وأصبح كائناً آخر يطوف الأجواء شرقاً وغرباً، باحثاً عن الذاتِ المفتقدة في ذلك الكونِ مترامي الأطراف، وما انتاب ذلك الكونَ من تحولاتٍ وانفجاراتٍ ولحظاتِ تيهٍ، لحظات حلم تعانق تلك السيدة لتبحث عن مجيب لرؤيتها ومفسِّرٍ لها. وهنا تتجلى بعضُ لحظاتِ الانسجام الرُّوحِي وتعالق النَّفْسِ مع الفهم والإدراك، حيث مولاها ومريدها، تقصُّ عليه رؤياها، كي يفسِّر لها تلك الرؤية ويجلو لها الظلمة، وقد تبددت ملامحُ الكون وأصبحت الرُّؤيةُ ضبابيةً، وفيها نوعٌ من الخوفِ، وكأنَّ الكاتِبَ يريدُ أن يقول لنا منذ البدء: انتبه، فإنَّ هذا العمل سيولِّد انفجاراً عظيماً، وما يتبع ذلك من ميلاد لحياةٍ جديدةٍ، فمن الموتِ تُولد الحَيَاةُ، واحرص على الموتِ تُوهب لك الحياة، وكيف أنَّ المَوتَ ليس نهايةً لخطٍ، بل نقطةً في دائرةٍ. ويذكر بعد ذلك في الخاتمة أيضاً: «كان الخزي معنى يتمنون لو أدركوه، قفزوا بعده بمراحل ورحلت عنهم ترهات الحياة والإنسانية، وتركتهم هكذا عجاف جبناء، لا ينفحون شيئاً غير ريح عفن. حام نذير البؤسِ والشؤم بالمكان. التُّجَارُ قاطعوه والرَّحَالةُ سقموه. الرجالُ يمنعون نساءَهم من دخولِ تلك القريةِ، والمسؤولون ينتفخون قرفاً وهم يسمعون اسمها أو يمرون بحدودها. يمشون في قوافل تمرُّ حولها ولا يدخلونها أبداً. أهلُ القريةِ الظَّالمَةِ يقفون من بعيد، النسوة يدارين وجوههن في خزي، والأطفال ينظرون في كره نحو خير يمر أمامهم ولا يطالهم أو يطالونه، وكأنهم أشباح منسية محترقة لا وجود لها ولا أحد يراها»[١]

ونرى تحت عنوان «على هامش الرِّواية» خُتمت رواية «واحة الغروب» لبهاء طاهر بثلاث صفحات وبصفحةٍ واحدةٍ للنَّاشر، وقد جاءت الخاتِمَةُ

(١) المرجع السابق ص ٥٤٠.

اعترافاً منه بالكتبِ التي استند إليها في كتابة الرِّواية، سواءً أكانت كتباً تاريخية أم غيرها، واضعاً بعض النِّقاط الرئيسية التي سار عليها عن واحة سيوة وعن مقبرة الإسكندر الأكبر، فضلاً عن الثَّورة العرابية، والتي مثَّلت له حالةً خاصةً ارتبط بها وجدانياً الضَّابط محمود عزمي، ذلك الضَّابط الذي كان موزعاً بين ما يريد من لهوٍ، وما يمكن أن يكون، وقد ألحَّ الكاتب على جزئيةٍ مهمةٍ في الرِّواية، وهي أنَّ الشَّيء الحقيقي الوحيد فيها هو حرق وتفجير الضَّابط محمود للمعبد، ولم يوجد ذكر لهذا الضَّابط في كتب التَّاريخ، إلَّا في هذا الحدث فقط. وقد كان في استناد الكاتب لكتاب عالم الآثار الرَّاحل الدكتور أحمد فخري «واحة سيوة» أثره الواضِحُ في هذا الأمر، الأمر الذي جعله يصدِّر الرواية به، ذلك أنَّ اتِّكاء الكاتب على كتب التَّاريخِ، واستلهامه للموروث السِّياسي والثَّقافي، يدلُّ دون أدنى شكٍ على توثيقه للمادة المكتوبة، والتي حاول أن يضفي عليها خياله في الرِّواية، حيث كان ذلك الاستناد منطلقاً له ليبني عليه أركان الرِّواية، فجعل شخصية الضَّابط محمود عزمي، في تناقضٍ دائمٍ في حياته، والتي أراد أن يهرب منها في نهاية المطاف للحديث مع ذاته، وهو حديثُ النفس والاستبطان الدَّاخلي.

لقد بدأ الكاتب خاتمته لهذه الرِّواية بكلمة «استأنست» أي أنَّ هناك استئناساً بأشياء أخرى ساعدته على الكتابة وخوض غمار هذه الرِّواية، وهي الكتب التَّاريخية وغيرها التي ذكرها في الخاتمة؛ اعترافاً منه بأنَّ أيةَ روايةٍ تتعلق بالتَّاريخ أو بأحداثٍ مرَّتْ تخصُّ شعباً من الشُّعوب، لا بُدَّ من الرجوع فيها إلى التَّاريخ؛ ذلك أنَّ الوظيفة الاجتماعية من أهم وظائف الرِّواية؛ المرتبطة بالحياةِ والمجتمع الذي تدور فيه. وهو هنا وفي هذه الرِّواية قد عاد بنا إلى عصور تاريخيةٍ مختلفةٍ.

إنَّ نظرة الكاتب ورؤيته للعالم قد تحددت من خلال التَّعمق والتَّوغل في التَّاريخ والبحث عن جزئياتٍ دقيقةٍ فيه، لذلك نراه قد درس تلك الواحة جيداً وما بها من آثارٍ رائعةٍ أثرت في معظم الرَّحالة العرب والغربيين، خاصة اليوناني هيرودوت، وذلك لكونها أرضاً قد حوت بين جنباتها جمال

الطَّبيعة من مياهٍ عذبةٍ وأخرى مالحة ونخيلاً وزيتوناً وأرضاً خضراء، ومرتفعاً مازالتْ آثاره باقيةً حتى الآن، وهو مرتفع شالي الهرمي، والذي يضفي على الواحة بريقاً وجمالاً. سيوة، تلك الواحة المتفردة بموقعها في الصَّحراء الغربية بمصر، ارتبطت هذه المنطقة بعادات وتقاليد مختلفةٍ، كان لها أثرها الواضح في الرِّواية؛ حيث حاول بهاء طاهر أن يدوِّن تلك العادات، ولكنَّه كان عاجزاً عن الحبكة الفنِّيَّة؛ سواءً أكانت لدى المرأة التي يموت زوجُها، فتصبح حينئذ مثار شؤم؛ لأنَّها كانت شؤماً على زوجها، أم غيرها من العادات المرتبطة بخصوصية المكان، وعادات الحروب التي تتصف بها تلك الواحات، خاصة واحة سيوة، وما يكتنفها من أجواء مختلفة عن أماكن الحضر؛ ذلك أنَّ لكلِّ مكانٍ خصوصيته» فجوهر الصِّراعِ بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثِّلُ وجه الحياة الصَّحراوية، لكي نفهم من خلال هذا الرَّبط قدرة الكاتب على الإيحاء بنتيجة الصِّراع»[1] ولكنَّ هذه العادات وفي الوقت الحاضر لم يعد لها مكانٌ، وذلك راجع لاندماج أهل تلك الواحات بمن يأتي إليها زائراً كان أم سائحاً، فضلاً عن فعل الزَّمان والتغيرات والانفتاح على الآخر، إلا أنَّه وعلى الرَّغم من ذلك التَّحول في تاريخ الشُّعوب، فنجد أن مثل هذه الواحة ما زالتْ تحتفظ بلغتها بجانب تعلم الوافد الجديد، والوافد الجديد هنا اللغة العربية وقواعدها.

وإذا كانت الخاتمةُ هي الجزءُ الأخير من النَّصِّ فلا بُدَّ أنْ «يتعين أن يكون طويلاً، يتركز فيه بإيجاز أغراض النص أو النتائج التي وصل إليها البحث وآخر تطورات الأحداث إن كان النصُّ روائياً»[2] وقد كان في خاتمة بهاء طاهر نداءٌ طويلٌ لاستغلال تلك الواحَةِ والنَّظرِ إليها بعين الاعتبار أكثر مما كان، وإعطائها كلَّ مقوماتِ الحياة، والتي ترقى بها عمَّا كانت عليه في السَّابق، مسايرةً للتَّحديات الجديدة من تحديث وعمارة وخلافه؛ حتى تكون أكثر

(١) دكتور مدحت الجيار، الرؤية الأسطورية في عالم فساد الأمكنة، فصول، المجلد الثاني العدد الثاني، ١٩٨٢ ص٢٨٠.

(٢) د. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة ١٩٩٠ص٧٧.

جذباً للسياحة. وفضلاً عما سبق فقد ألحَّ الكاتب على جزئية تاريخية عزف على أوتارها، وهي وجود مقبرة الإسكندر الأكبر في تلك الواحة، وذلك من خلال كاثرين زوجة الضَّابط محمود عزمي. يقول في التَّذييل في النقطة الثَّالثة «وما زالت سيوة أيضاً هي أرض الإسكندرالتي تلقى الوحي في معبدها الشَّهير الشَّامخ حتى اليوم، وقد استعنت في الصُّورة التي رسمتها الرِّواية للملك المقدوني الأشهر بعدد من كتب التاريخ»[1].

وفي رواية «رقعة شطرنج» نجد في نهاية الرِّواية عنواناً يحمل كلمة «خاتمة». وفيها تناولتْ الكاتبةُ ملخصاً عما تناولته بطريقة مكثفة، ثم جعلت هذه الخاتمة تأكيداً على حبها لزوجها، رغم تلك الإسقاطات على الأسماء الغربية، من هنا فقد راقتْ لي هذه الخَاتِمَةُ مع العمل ككل، حيث حمَلَتْ مجموعة من القيم حاولت أن تزفها إلينا، بدءاً من قيمة الحبِّ والعِشْقِ، مروراً بقيمة التَّحَدِّي وانتهاءً بقيمةِ الصَّبرِ، تعزف الكاتبةُ على وتر المرأة أياً كانتْ تلك المرأةُ في الشَّرق كانت أم في الغربِ، وكيف أنَّ العشق يولِّدُ المستحيل، هذا العشق الذي يتناص مع محبوبها الذي أشارتْ إليه في فصل البداية ولم تنسه من الخاتمة، التي تعتبر هي المكملة لفصل البداية، فإذا كانت الحياة مملوءة بالعثرات بين الزوجين، فإنَّ التَّفَاهُمَ والرِّضا في آنٍ واحدٍ هما السَّبِيلُ إلى الفكاك من تلك العثرات، وهو ما بدا واضحاً في نهايات العمل، وهي من خلال العنوان تحاول تبيان أنَّ هناك تحدياً بين شخصين هما الزوج والزوجة، ولا بُدَّ أنْ ينتصرَ أحدٌ في النِّهاية، وهو ما تجلَّى في تحدي كارلا لزوجها سيباستيان، ذلك الزوج الذي كان يشعر بالغضب والضيق أحياناً من زوجته لبعض الأفعال غير المقصودة، وقد تيقن في نهاية العمل - وهو ما وضحته الكاتبة في الخاتمة - أن زوجته كانت محقة في معاملاتها مع الآخرين، فهي عاشقة للعمل، واليوم الوحيد الذي حلَّ محلها فيه كانت الخسارة كبيرة عليها، ولكن تلك الخسارة لم تضعف زوجته، لأنها تؤمن بأنَّ أي خسارةٍ قد تعوض إلا خسارة الزَّوجِ الذي وهبها حبَّه، وكل ما يملك. فقد أرادتْ كارلا

(١) بهاء طاهر ، واحة الغروب، روايات الهلال، أكتوبر ٢٠٠٦/ القاهرة ص ٢٨٩ تذييل الرواية.

أنْ تظلَّ في تحدٍ مع سيباستيان وأن تطول حدة المعركة، وهو المعروف حين تكون رقعة الشَّطرنج هي المساحة التي يتحرك فيها كل خصم، والتشبيه في محله وقد وصلت البطلة إلى ما تصبو إليه في الخاتمة، بأن أخضعت الرَّجُلَ إلى ملكها وعرشها الذي تربعت عليه، وحين انتقلت الكاتبة العربية إلى أرض أخرى، لتحكي فيها ما بدا لها، أرادتْ أن تعايشنا وتماهي بين الحقيقة والخيال حين كانت الأحداثُ في لندن، مع إسقاطاتٍ عربيةٍ يفهمها المُدَقِّقُ للعمل، وكأنَّها أرادتْ أن تحكي حياتها بطريقةٍ أو بأخرى وفي الوقتِ نفسِه تُهدي زوجها شهادة بأنَّها المُخْلِصَةُ والمحبَّةُ والعاشقة له، ولن يندم أبداً إذا ما ظل في كنفها.. ولكنَّ وعلى الرغم من جمال ورقة وعذوبة هذا العمل، إلا إنَّ الكاتبةَ جعلتْ من عنفوانِ الخاتِمَةِ طريقاً للنِّهاية، وكيف أنَّ الرِّوَايَةَ في الوقتِ الحَاضِرِ لا تَحْتَاجُ إلى خاتمة، فلم نعد نسمع في رواياتنا عن أن البطل قابل البطلة في النهاية وعاشا في أنس وانسجام، وما نراه الآن هو أنَّ الكاتبَ يترك للمتلقي مساحة ليكمّل العمل. تقول الكاتبة في نهاية العمل «الخاتمة» اقترب كل منهما من الآخر، واحتضنا بعضهما ليبُثَّا روعة حبهما، فأحسَّا أنَّ هذه اللحظةَ أشبه بالحُلم، فامتزجتْ دموعُ فرحهما مع السَّعَادَةِ التي يشعران بها، وكانتْ أعينُهما تُرَاقِبُ آخر قطرة من رحيق عسل هذا اليوم، فالشَّمْسُ تهبطُ إلى حافة الأفق حاملةً معها همساتِ حبٍّ زوجين غارقين في بحر من الحبِّ متحدِّين مصاعب الحياة»[1].

وفي رواية «تبسَّمت جهنَّم» للكاتبة هيلانة الشيخ نجد خاتمة دونتْ فيها النَّتيجَةَ المرْجُوَّةَ من هذه الرِّوَايَةِ، بعد أن تناولت فيها المَسْكُوتَ عنه في المجتمعات المنغلقة، وكيف أنَّ هناك علاقاتٍ غيرَ شرعية تحدث دون أن يُلتفتُ إليها، وهي علاقاتُ مُحرَّمَةٌ، تأتي الكاتبةُ وكما هي عادتُها في الرِّوَايَةِ لتسقط على الجنسِ مع حبيبها هذا الإسقاط تقول: «عادة القهوة فاتحة الصَّباح، لكن قهوتي خاتمة المَسَاءِ.. أحتسيها مُرة وتلذع لساني حلاوتُها، أرشف وأستنشق عميقاً، أتذكر نكهةَ حبيبي وسُمْرَتَه المخمرة تمتزجُ في نكهتي

(١) أمل بخاري، رقعة الشطرنج، دار غراب للنشر والتوزيع، ٢٠١٧، القاهرة ص ٤٢٦ الخاتمة.

عبر فوهة الفنْجَانِ الضِّيقِ. نحن متشابهان أتناوله.. يتناولني، ونترك الحثالة في القاع تحكي رواية العرَّابة في عيون الأشياء»[1]. وتلخص قصة النساء وكيف أنهن سبب خروج آدم من الجنة وتشبههن بأنَّهنَّ مجردُ روايات. تحاول أن تستجمع قواها في تلك الخاتمة وتلخص ما سردته عبر الرِّواية في صفحة واحدة هي الخاتمة، فما ذاك العذاب في سبيل العشق إلا طريق عشقته وولجته دون تروٍ «فخرجت من حلقوم اليأس إلى صدر الحياة» عبرت في هذه الخاتمة بصدق عما بدا لها في الرواية وما طرحته من فكر به جرأة تحسب لها وتحسد عليها، فأصبحت الخاتمة عتبة نلج من خلالها الرِّوَايَةَ.

واللمسات الأخيرة في الأعمال الفنية هي بالضبط الخواتيم أو الخاتمة للعمل، وقد يقوم الفنان بوضع نقطة بعينها في نهاية العمل ترمز إلى شيء لا يعرفه إلا هو وشخص آخر فتكون هي اللمسة الأخيرة في هذا العمل، كما حدث في أعمال كثيرة ذكرناها فيما سبق، خاصة في اللوحات العالمية، وفصَّلنا ذلك في الإرشاد، ويحدث ذلك كثيراً في الفن التشكيلي والذي يعتبر نوعاً من أنواع الفنون يعتمد أول ما يعتمد على شيء من الواقع المعيش، ولكنه مصاغ بتشكيلٍ جديدٍ، لذا سُمى بالفنِّ التشكيلي، وفي الوقت نفسه فريد في طرحه باستخدام منهجه ورؤيته الخاصة، وقد اعتمد الفنانون طرقاً مختلفة في التعبير عن فنهم، الأمر الذي جعل هناك لمسات أخيرة مختلفة وفق كل مدرسة من مدارس الفن المختلفة؛ ذلك أنَّ الفنَّ التشكيلي له مدارسه الخاصة؛ منها المدرسة الواقعية التي تعتمد على النقل المباشر من الواقع سواء في رسم الواقع كالأشجار أو رسم الأشخاص، وخرجت من المدرسة الواقعية المدرسة الرمزية التي بدأت في استخدام الرمز في التعبير وأهم أعلامها جيمس وسلر وشافان وغوستاف مورو، ورزيتي صاحب لوحة «بياتريس المقدسة» وهي رسمة زوجته حين ماتت. ثم جاءت المدرسة التعبيرية أو التأثيرية التي نشأت في ألمانيا ١٩١٠ من روادها هنري ما تيس وبيكاسو، ثم المدرسة التجريدية

(١) هيلانة الشيخ، تبسمت جهنم، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع « سما « الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ ص ٢٦١.

وأهـم روادهـا الفنـان رولشـكو وبـول كلي، ومـن بعدهـا المدرسـة الانطباعيـة تأسسـت في فرنسـا ١٨٧٠ وكان الفنـان مونيـه أهـم فنانيهـا ثـم التكعيبيـة ويعتـبر فـان جـوخ أهـم فنانيهـا، وأخـيراً هنـاك مدرسـتان المدرسـة السرياليـة، ومثلهـا الفنـان سـلفادور دالي وخـوان مـيرو، والمدرسـة الوحشـية باسـتخدامها للألـوان الصارخـة وكل مدرسـة مـن هـذه المـدارس تختلـف في لمساتها الأخـيرة عـن بعضهـا البعـض، وهـو الأمـر الـذي يحتـاج إلى دراسـة مقارنـة في الفـن التشـكيلي.

الخاطرة pensée. Thoughts

الخاطـرة تلـك التـي تـدورُ بخَاطِـرِ الكاتـبِ تجاه موقـفٍ بعينِـه، والخاطـرةُ مـن عَتَبَـاتِ النُّصـوصِ، فهـي التـي تحتويهـا معظـم الرَّوايَـاتِ، وإذا جُمعـت بأكملهـا فإنَّهـا قـد تُشـكِّلُ العمـل الأدبي، وقـد تكـون الخاطـرة التـي يـأتي بهـا الكاتـبُ في العمـلِ الأدبي لا تمـتُّ بصلـةٍ إلى عملـه مـن ناحيـة موضـوع العمـل، ولكنَّـه يـأتي بهـا للتَّرويـح عـن المتلقـي في أغلـب الأمـور في الرِّوايَـاتِ العَرَبِيَّـةِ. ومتـى تكـون الخاطـرة عتبـةً مـن عتبـات النصـوص؟ تصبـح الخاطـرةُ عتبـةً مـن عَتَبَـاتِ النُّصـوصِ، إذا كانـت متضمنـة ذلـك العمـل، أي أنهـا جـزءٌ منـه، وبهـا مفتـاحٌ لهـذا العمـل، لأنَّهـا في الأسـاس قطعـةٌ نثْرِيَّـةً تكتـب نتيجـةً لموقـفٍ رآه الكاتـبُ أو انفعـل مـن أجـل أمـر مـا، أو حتـى يكـون متخيـلاً فهـي قصـيرة مـن حيـث الطـول، ولهـا شروطهـا، فهـي تقـل في الحجـم عـن المقالـة، وتقـع بـين القصَّـةِ القَصِـيرَةِ والشِّـعْرِ الحُـر، ولهـا أنواعُهـا، فمنهـا الخاطِـرَةُ الرُّومَانسـية والإنسـانية، ومـن تلـك الإنسـانية الخاطـرة التـي عالـق بهـا جمـال الغيطـاني الزَّمَـانَ والمـكانَ. فحـين كان خـارج مـصر تذكـر توقيتـاً بعينـه دوَّنَـه في هـذه الخَاطـرة إنَّـه توقيـت صـلاة الفجـر في مسـجد مولانـا الحُسَـينِ عليـه السَّـلام يقـول: «الرابعـة وعـشر دقائـق. تبـدأ الآن شـعائر صـلاة الفجـر في مسـجد مولانـا الحُسَـينِ، تـسري في المَيـدَانِ القَـصي معـالم تدبـير النـاس لأمورهـم قبـل وفـادة نهـار جديـد، لكـن.. أي توقيـت الآن في هـذا الموضـع الـذي بلغتـه وأجهلـه»[1]، والخاطـرة هنـا هـي خاطـرة إنسـانية يتذكـر مـن

(١) جمال الغيطاني، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى،٢٠٠٣ ص ٢١٢.

خلالها بلده مصر في توقيت بعينه، توقيت بداية اليوم والمشهد الحسيني في صلاة الفجر وما يتبعه من بدء الحياة في هذا المكان وغيره. وما يعنينا هنا أنَّ تلك الخاطرةَ تعتبر عتبةً من عتبات النصوص، لأنَّها مفتاحٌ يمكن لنا أن نَقرأ الغيطاني وروايتَه من خلالها بأنَّه رجلٌ صُوفي محبٌّ للحُسين وآل البيت، وهو ما يرتبط بجزئية العنوان «دنا فتدلى» المأخوذة من الآية القرآنية «ثم دنا فتدلى» من سُورة النجم.

الخطُّ المُسْتَقِيمُ للعنوانِ Ligne droite dans le titre. The title s Straight line

الخَطُّ الجَامِدُ معروفٌ بأنَّه الخطُّ المستقيمُ ذو الاتِّجاه الواحِد شمالاً أو جنوباً فوقاً أو تحتاً «وهو الخَطُّ المستقيمُ؛ المُسَطَّحُ، متساوي الجوانب. يبدو في معظم الرُّسوم الممتازة أنَّ هناك نوعاً من الديالكتيك (الجدل) بين المنحني والمستقيم، حيث المنحنيات تناسب الأجسام الحية والمستقيمات تناسب الصخور والمباني»[1]. فالخَطُّ في عنوان «معجم مصطلحات نقد الرِّوايَة» خطٌّ مستقيمٌ، وكأنَّنا بالفِعْلِ إزاءَ مبنى خرساني، وكذلك عنوانُ كتاب «مشكلة العمل القسْري» للدكتور مصطفى يسري فقد كُتبَ بالخَطِّ المستقيم بخطِّ النَّسْخ «ربما تكمن معظم أهمية الخطِّ المستقيم الوظيفية فنياً في كونه محوراً رأسياً أو أفقياً أو مستعرضاً أو كمحورمكسور للدوران لشكل مركزي يجري داخل أعماق الصُّورة وفي النهاية يتلاقى، على أنَّه اتجاهٌ خالصٌ؛ سواءً أكان متضمناً أم مباشراً لحاله»[2]. وهذا الأمرُ يجرنا لتناول خطٍ هندسيٍّ، هو الخط الكوفي، فهو خط مستقيم في اتجاهاته وهندسته، وهو ما يظهر بجلاء في الزخارف الهندسية» ومن المعروف أنَّ الخطَّ الكوفي أو الهندسي يعطي إحساساً بالاستقرار والثبات معاً، مما يردنا حتماً إلى السكون والاستقرار، ومع ذلك فإن بعض هذه الخطوط ديناميكية ذات اتجاه، وتعطي إحساساً بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد؛ لأنها تقود النظر داخل المساحة، حيث الأرابيسك الدوار»[3].

(١) المرجع نفسه ص ١٠٢.

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٢.

(٣) محمود سعيد العدوي، التزاوج بين الخط، مرجع سابق ص ٤٤٧.

فالخـطُّ الكـوفي خـطٌ بـه مُتْعَـةٌ وجمـال في الاسـتقامة، فلـه جمالـه الريـاضي، العقـل يستشـعره، وتلتقـي حـدود الهندسـة مـع الخـط الكـوفي ليعطيانـا محصلـةً جماليـة لم يسـبقْ أن رأيناهـا، ولعـلَّ في تقـدم الرياضـة عنـد العـرب مـا جعـل هنـاك اهتمامـاً بالخـط المسـتقيم خاصـة حـين يسـتخدم ذلـك الخـط في الزخـارف، ولا بـد أن نذكـر أنَّ أي خـط لـه سـيكولوجيته النفسـية، وبالخـط المسـتقيم يمكـن أن ندخـل لنفـرق بـين الفكـر العـربي والفكـر الرومـاني، حـين اسـتخدم العـرب الخـط في تقسـيم الفراغـات وطريقـة التعبـير عـن المنظـور والأبعـاد، لـكل ذلـك فـإنَّ الخَـطَّ المسـتقيم هـو الآخـر عتبـةٌ نَّصِّيَّـةٌ لا يسـتهان بهـا، أي أننـا ممكـن أن نقـارن مـن خلالـه بـين فكـر حضارتـين كبيرتـين ويصبـح هـو المدخـل للقـراءة هنـا أو هنـاك.

الخطُّ المنحني في العنوان Ligne courbée dan le titre. The title's curved line

الخـطُّ المنحنـي يعـبِّر عن حركـة ملتويـة، وهو مـا يلفـتُ الانتبـاه، خاصـة إذا كان في العنـوان «والحركـة لا يعـبر عنهـا فقـط- بالمعنـى الواضـح للأشـياء المرسـومة- عـن طريـق الإشـارة المتحركـة (يعنـي إخضـاع الخـط للملاحظـة التقييميـة للعين)، ولكـن يعـبر عنهـا - بصـورة أكثـر جمـالاً- بالحصـول عـلى حركـة ذاتيـة خاصـة بهـا عـن طريـق رقـص الفرشـاة عـلى السَّـطح في مـرحٍ مسـتقلٍ تمامـاً عـن أي هـدف نفعـي»[1]. ونـراه كثـيراً في كتابـات العناويـن والعناويـن الجانبية، بمعنـى أنَّ الخطوط المنحنيـة تعطـي حيـاة للكلـمات المكتوبـة بهـا، وكأنَّهـا تنفـخ فيهـا الـروح، كـما هـو في عنـوان روايـة «الثَّعْلَـبُ الأحْمَـرُ» فهـو مَكْتُـوبٌ بخـطٍ بـه انحنـاءةٌ، وقـد بعـث الـروح في الكتابـة، عـلى العكـس مـن عنـوان «معجـم مصطلحـات الدِّراسـاتِ الإنسـانيةِ والفنـونِ الجميلـة والتشـكيلية» فهـو مسـتقيمٌ، ولا تُوجـد بـه التـواءاتٌ أو منحنيـاتٌ، فهـو بذلـك يُعطـي المتلقـي المعلومـةَ دون أن تحتـوي عـلى مـا يثـير الإنسـانَ مـن مظهـر جمـالي، قـد يكـون دافعـاً عـلى القـراءة، وباعثـاً عـلى فتـح الصفحـات، وطـي الغـلاف الـذي بـه العنـوان، ويصبح ذلـك الخَـطُّ طريقـاً للتَّعبير عـن التغيـير، سـواءً أكان في العمـل نفسـه، أم أنَّـه يريـدُ التغيـير في طريقـة فهـم

(١) المرجع السابق ص ٩٣.

المقـروء، وكيـف أنَّ تلـك الطريقـةَ تُسَـاعِدُ عـلى التَّجْدِيـدِ، ويعـد الخَـطُّ المنحنـي من الخطـوطِ العظيمـة التـي لها أبعادهـا «أمـا اختـلاف الخَـطِّ المُنْحَنَـي في كونـه عظيـماً؛ هـو في أنـه قائـمٌ عـلى تصـور التَّغيـير، ذلـك أنَّ المُنْحَنـي، إنَّـما يُرسَـمُ بـأداةٍ متغـيرةِ الاتجـاه دائـماً عـبر الأرضية»[1]. فالانحنـاءةُ موجـودة في حياتنـا في صلواتنـا وطبيعتنا؛ ذلـك أنَّ الطَّبيعـة العَظِيمَـةَ في الأشـجار الدالـة عـلى قـدرة الله نجـد فيهـا الانحنـاءة، لذلـك فـإنَّ «هنـاك أهميـة قصـوى لتأمـل الطبيعـة. فالخـطُّ المنحنـي نجـده ظاهـراً في كثـير مـن الأشـياء التـي نصادفهـا في حياتنـا اليوميـة؛ أوراق الأشـجار والأزهـار والأواني والكتابـة والقبـاب والعقـود في المسـاجد والعـمارة الإسـلامية»[2]. مـن هنـا فـإنَّ الانحنـاءة تـدل عـلى الحركـة في الخـط، والحركـة تبعـث عـلى التوقـف عندهـا للتأمـل وقـراءة العمـل. وتصبـح تلـك الانحنـاءة طريقـاً مـن طـرق قـراءة العمـل؛ لأنَّهـا سَـاعَدَتْ عـلى الحَرَكَـةِ والإثـارة، فضـلاً عـن حـبِّ الإنسـانِ للتَّغيـير «وأنـواع المنحنيـات ومحتواهـا أو مضمونهـا مـن تجربـة التَّغيـير، يعتـبر واحـداً مـن أهـم مصـادر الحيويـة الفنيـة، وذلـك لأنَّهـا تمـدُّ أو تطيـل Extend معنـى الأشـكال Forms المرسـومة نحـو تخمـين التغـير داخـل بعـد الزَّمـن، إنَّهـا رمزيَّـةٌ الحيـاة؛ تتلمـسُ معـالم الفاكهـة، اللحـم، المـواد العضويـة المملـوءة بالعصـارة والـدم، وهـي أي المنحنيـات قـادرةٌ دائـماً عـلى الحَرَكَـةِ، بعكـس اللاعضـوي واللاحـي»(٣). مـن هنـا ومـن كل مـا تَقـدم يؤكِّـدُ أهميـةِ الخَـطِّ المنحنـي في الرَّسْـمَةِ، وأنـه دليـل عـلى الرَّشَـاقة والحيويـة، وأن ذلـك يعتـبر مدخـلاً محمـوداً للعمـل ذاتـه.

الخَـطُّ المُنَضَّـد في العنـوان The title's La ligne comositrice dans le titre. Compositor font

تنضيـد الحـروف المطبعيـة أن يجعـل المطبعـي هنـاك تأليفـاً بـين الحُـرُوفِ، ليكـوِّن منهـا كلـماتٍ متناسـقةً وجمـلاً، والتأليـف هنـا يخضـع للنسـق الكتـابي، وللخط نفسـه

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٣.
(٢) المرجع السابق ص ٣١٢.
(٣) المرجع نفسه ١٠٢.

ونوعيته، سواء أكان الخط نسخاً أم رقعةً أم أي نوع آخر من الخطوط، كما أنَّ هناك الخطُّ البارز، وهو الخطُّ المُفَرَغُ من الدَّاخل ليظهر بصورةٍ يمكن لمسُها حين نمرر أناملنا عليه، أو هو الخطُّ السميك، ويظهر الخط بجلاء أكثر إذا ما صاحبته رسمة مغايرة في اللون، ليتماشى مع الوضع الطبيعي للقراءة الجيدة، فبالضد تظهر الأشياء، إن حكمة جوتة في «المأثورات والتأملات تقول: «إنَّ الصُّورةَ والكلمةَ تفاعلٌ دائمٌ متبادلٌ، لا تكف إحداهما بحثاً عن الأخرى» لتصدِّقَ كلَّ الصدق على فعل الفكر عند أهل الصِّين، ذلك أنَّ الكتابة الصينية تثبيت مصور للكلمة وللفكرة» وكانت نصيحة تاي يونج للفنان في قوله «إذا ما أردت أن تخطَّ فلتحرر نفسك من أفكارك، ولتدع نفسك على سجيتها وطبيعتك على حريتها..ثم فلتبدأ. أما إذا كنت تشعر بأدنى غصة فلن يوافيك الفَلَاحُ ولو كان شعر ريشتك من أرنب. لذلك فعليك قبل أنْ تبدأ تجلس في هدوءٍ تام، حتى يتهيأ السَّلامُ لنفسك، وتتخلصُ من كلِّ المُشْكِلاتِ، وعليكَ ألا تتكلَّمَ وألا تتنفسَ إلا في الحدودِ الضرورية، ولتريث كما لو كنت في حضرة شخصية وقورة»[1]. وهنا نرى جوتة يؤكد ارتباط الفكر بالخَطِّ، وما يجول بالعقل يترجمه الخط وكما قيل الخط رسول الفكر، والعنوان هو دليل العمل، كما قلنا ويأتي الخط في أُلفة، وكأنه يعطينا أملاً في أن العمل سوف يروق لمن يقرؤه، أي أنَّ الخطَّ دليل آخر على أهمية العنوان.

الخَـطُّ عَتَبَـةٌ نَصِّيَّةٌ لِفِكْـرِ الحَضَـاراتِ La lecrture est une introduction .de la pensée des civilization

Writing is an introduction to the thought of civilization

الخطُّ مفتاحُ الحضَارَة، لأنَّه الحافظ للتُّراث والمدوِّن للآلام والآمال التي تعتري الحَضَارَاتِ المختلفةَ من فكر للإنسانِ عبر الزَّمَانِ. والخَطاطُ هو الفنَّانُ الرئيسي بين فناني الكتاب، وحين استعرض الفنان الراحل محمود الهندي في

(١) المرجع نفسه ص ١٠٢.

مصر لفكر الفنان سعيد العدوي كان محقاً في أن يوصيني بطباعة هذا المؤلَّف الكبير عن الخطِّ والتَّزاوج بين الخط في فن الطباعة، ولكنَّه لم يكن مدرِكاً لشيء عظيم، وهو أن هذا الخطَّ بالفعل مفتاح الحضارة وعتبةٌ نَصِّيَّةٌ على فكر الحضارات المتعاقبة، وهو ما سنؤكد عليه في تحليلنا لهذه العتبة وتفسيرنا لها، ذلك أنَّ الحَضَاراتِ الإنسانيةَ الكبرى السَّابقة في تاريخ الشُّعوب قد حملتْ فكراً إنسانياً عظيماً ما زلنا حتى الآن نتنسم عبقه ورائحته نحو الحضارة الفرعونية القديمة، كما في النصوص الفرعونية والبرديات وما حجر رشيد بمفرده إلا عتبة على الخط الفرعوني، وكذلك في الحضارة الإسلامية، والصينية واليابانية، والخَطُّ كان المُعَبِرَ عن فكر تلك الحضاراتِ بالكتابة مهما اختلفت أشكالها. ففي الحضارة الفرعونية القديمة وجد الفن طريقه بالخط لعرض الحضارة والتعبير عنها، وكان المكان هو الملهم للكتابة، وكان القياس والخط للأرض الزراعية هو الآخر ملهماً للتعبير، أي أنَّ الخطَّ الهندسي والخطوط الأفقية والرأسية لقياس الأرض طريقاً معبِّراً عن التَّاريخ، إذاً الخطُّ عتبةٌ من عتباتِ معرفة المكان، بل والتعبير عن المكان، وكانت عبارة «جيومطريا» تعني «مقياس الأرض «فالهندسةُ الحديثة ما زالتْ بالفعل تحمل هذا المعنى المعبر عن الخط والهندسة، وأن الهندسَةَ الزِّراعيَّةَ للأرض كان مبدؤها رسمةَ الخطِّ لمعرفة الطُّول والعرض، وهو ما ظهر بجلاء في فكر الفراعنة القدماء وما وجد في مقابرهم وعلى الجدران، وكانت مقبرة نفرتاري «قد فرضت تصوراً للمكان خاصاً بالشعوب الزراعية تؤيده الرسوم الموجودة في مقبرة نفرتاري، حيث الانتظام الهندسي للأشكال الحية التي تفقد حريتها ابتغاء الاقتراب من نماذج الهندسة وإدخال التوازي. وحتى رمز الجهات الأربع الأصلية، ألم يوضع على أربعة متوازيات؟»[1]. فالخط إذاً مفتاح للحضارة. وفي الحضارة الإسلامية نجد الخطَّ قد تطور وفق الحالة المعبِّرة عن حالة العصر وأصبح يعرف بالخطوط الإسلامية، وإذا ما تتبعنا إنتاج الفن الإسلامي في

(١) المرجع السابق ص ٤٠٦.

مختلـف إنتاجـه، نجـد أنَّ تلـك الخطـوطَ قـد لعبـتْ دوراً عظيـماً تشـكيلياً، سـواءً أكانَ في الجَـصِّ أو حتـى الرُّخَـامِ، ومـا يُمكـنُ التَّأكيـدُ عليـه أنَّ الخطـوط علامـاتٌ بـارزة للحضـارة الإسـلامية، ومـا سـبقها مـن حضـارات. أمـا الحضـارة الصينيـة فقـد أعطـت قـدراً كبـيراً مـن الفكـر للخـط كتعبـير ذي بعديـن تتشـابه في ذلـك مـع الحضـارة اليابانيـة، لذلـك فقـد أكـد الفنـان سـعيد العـدوي أن الخـط عنـد الفنـان الصينـي واليابـاني يختلـف عـن الأمريكـي أو الأوروبي؛ حيـث يسـتطيع كل مـن اليابـاني والصينـي أن يخلقـا تتابعـات طوليـة ممتـدة مـن الخطـوط ذات المعنـى، كـما هـو الحاصـل عنـد هوكوسـاي اليابـاني، ومـن هنـا نسـتطيع أنْ نقـول: إنَّ الخـطَّ علامـةٌ فارقـة عـلى تاريـخ الحضـاراتِ، وهـو عتبـةٌ نَصِّـيَّة لذلـك الفكْرِ يسـتحق أنْ يتوقـفَ عنـده كلُّ الفنانـين والرَّسَـامين في الـشَّرق كان أم في الغـرب.

الخطّ في العَمَلِ La ligne dans le roman. Font in the novel

الخـطُّ ترجمـةُ الفِكْـرِ، والخَـطُّ في العَمَـلِ عَتَبَـةٌ مـن العتبـات، سـواء أكان الخَـطُّ المكتـوب بـه العمـل بالدَّاخـل أم الخَـطَّ المـدوَّن بـه العنـوان والعناويـن الجانبيـة، ويتطـرق الأمـر إلى الخّـطِّ المرسـوم عـلى صفحـة الغِـلاف، أمَّـا الخـطُّ داخـل العمـل فقـد يكـون سـبباً في قـراءة العمـل أو سـبباً في العـزوف عـن القـراءة، بمعنـى أنَّ الخَـطَّ ووضوحـه يجعـلان المتلقـي يُقبـل عـلى القـراءة، بينـما إذا كان الخَـطُّ صغـيراً مـن السَّـهل أن يتركـه لأنَّ جـل الذيـن يقـرؤون في العلـوم مـن أجـل الثَّـقافة والمعرفـة هـم في حاجـة إلى تسـهيل عمليـة القـراءة وليـس تصعيبهـا، فكيـف برجـلٍ طاعـنٍ في السِّـن، أو حتـى في سـن الشَّـباب يسـتطيع أن يقـرأ خطًّـا عـلى بنـط صغـير ١١ أو ١٢ بالمقيـاس المعـروف للخطـوط، وبالفعـل قـد واجهـتُ هـذه المُشـكلة، عـلى سـبيل المثـال روايـة «رحلـة صعلـوك» للكاتـب خليـل السـيد، فعـلى الرَّغْـمِ أنَّ الكاتـبَ معـروفٌ إلا أنَّ الخـطَّ مـن الصُّعوبـةِ بمـكان، فـإذا قـرأتُ صَفْحَـةً مـن العمـلِ فبالتَّأكيـد سـأعزف عـن الصَّفحـات الأخـرى، ومـن هنـا فـإنَّ الخَـطَّ بـل وجمـالَ الخـط يعطيـان راحـة نفسـية، لمـن يُقبـل عـلى القـراءةِ. «والعمـلُ الفنـي هـو مجموعـة مـن القيـم الشَّـكلية التـي تتمثـل في (اللـون ودرجاتـه - الملامـس المتنوعـة

- الخطوط المختلفة - الكتلة الفراغ - الظل والنور..) والخطُّ أحدُ القيم الجوهرية في العمل الفني، وهو بمثابة الهيكل الخرساني بالنسبة للعمارة؛ ولا يستطيع العمل الفني الاستمرار بدونه»[1]. وتاريخياً نقول: إنَّ الأصول الأولى للكتابةِ عبر الحَضَاراتِ الشَّرقية القديمة كانت بالصِّور، أي أنَّ الصُّورةَ كانت تحلُّ محل الحَرْفِ، كما في الكتابة الفرعونية القديمة على الجُدر وورق البردي، وقد عُرفت الرُّسوماتُ قبل التَّاريخ في إسبانيا، ومن هنا نعرف أنَّ الخَطَّ كان بدايةً بالشَّكل أي يُعرف المعنى من خلال الشَّكل المرسوم، كما كان الحال في الصِّين، وأيضاً الكتابات السومرية من خلال الخطِّ المِسْماري « والخط إذن هو اصطلاح قديم العهد استخدم بصورةٍ عامةٍ في الرَّسم لتوضيح حدود الكتل، وهو يكوِّنُ العُنصر الأساسي في عملية التَّحديد»[2]. وكيفَ أنَّ اللغةَ المتصورةَ للخطِّ لا تُعْطِي الأرْضية نفسها للكلماتِ، ذلك أنَّ « فنَّ الكتابةِ أحدُ الوجوهِ البَارزة للخَطِّ، فيه تتضحُ قيمتُه التشكيليةُ الفنيةُ ووظيفته الحية المستمرة عبر الأجيالِ والاستخدامات ومراحل نموه وتطوره، ومن خلال هذا الفنِّ اكتسبَ الخَطُّ سمات وإمكانيات مبتكرة وجديدة لم تكن تتوفر له من قبل»[3].

ولا بُدَّ أنْ نَعْلَمَ أنَّ الخَطَّ قد تطور عبر مراحِله المُخْتلفة، خاصةً الخَطَ العربي» فقد تطور على يد العرب إلى فنٍ جميلٍ؛ لذلك حُقَّ أن يكونَ الخَطُّ عتبةً نَصِّيَّةً ذات أهميةٍ، فهو السَّبيلُ إلى القراءةِ والمَعْرِفَةِ، وقد أقسم المولى - عز وجل - بالقلم والكتابة؛ أي الخطُّ في قوله تعالى ﴿نٓۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ﴾، وقد أراد الله - سبحانه وتعالى - أن يعطينا دروساً في العلم بداية من أمره الإلهي العظيم «اقرأ» االذي فتح أبواب العلم والثَّقافة والمعرفة للعالم أجمع، وصولاً إلى الكتابةِ، ومن المعروف أنَّ الكتابةَ بخطٍّ من الخطوط التي نعرفها في الوقتِ الحَاضِرِ، هي المَرْحَلَةُ الثَّانيةُ للإبداعِ، ولا بُدَّ أنْ يكونَ قد سَبَقَها

---

(١) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية/ ١٩٧١ ص ٧٩

(٢) المرجع السابق ص ٩٠

(٣) المرجع نفسه ٣٧٢

التَّرْتِيبُ القرآني العظيم في أنَّ القراءةَ أولاً حتى يستطيع المبدع الكتابة، ثم الكتابةِ ثانياً.

والخَطُّ عند الفنانين الكبارِ كان طريقاً للإبداع، كما هو الحال عند بول كلي، وبيكاسو، وخوان ميرو، باعتبار أن الخطَّ أو رسومات الخطَّ طريقُ المَجْدِ لهم، وهو عتبةٌ من عتبات النُّصوص التي هي لوحاتهم المختلفة، لقد كان اهتمام بول كلي[1] بالطبيعة فوق الوصف فرسم بخطه الجميل أبدع اللوحات وكانت طريقاً لمعرفة فن هذا الرجل وقد قال: «إنَّ الطَّبيعة متى أحببناها تقودنا إلى الحرِّية» والخط الذي رسم به تلك الطبيعة يقود إلى الحرية، والحرية هي التنفس كما يتنفس الخط، وقد نصح الفنانين قائلاً: «دعهم يشاهدون الطبيعة عن كثب حتى يصبحوا قدر ثرائها وحركتها» لقد انتقل كلياً بالخطِّ باعتباره عتبة نصية لديه إلى امتداد خارجي لمطالب روحه الخَلّاقة مفصحاً عن مجمل عواطفه وأفكاره، فأصبح مفتاح النَّصِّ لديه هو الخط الناقل عن الطبيعة، وحُق له أن يكون عتبة عظيمة للوحاته «وبمجرد خطٍّ قاتم للسَّواد، وبأقل ارتباط بالانطباعات البصرية أن يسجل خبرات لم يسبقه إليها أحد مفصحاً عن شخصيته الحقيقية المتحررة»[2].. ومن ثم فالخط المعبر عن الطبيعة يعتبر بمثابة عتبة نقرأ من خلالها لوحات بول كلي التي عبرت بصدق عن الطبيعة. ومثله في ذلك مثل الفنان بابلو بيكاسو[3] الفنان المعروف والذي كان الخطُّ لديه معبِّراً عن الخشونة والشراسة فحين يذكر بيكاسو نذكر معه الخط الذي

---

(١) بول كلي أستاذ جامعي ورسام وحفار وصاحب دراسات فنية ألماني سويسري، ولد بقرب مدينة برن وكان مغرماً برسوم الأطفال والخطوط الرفيعة المتشابكة ذات الألوان الرقيقة. تجمع لوحاته الحالمة بين التجريدية والسريالية، وكان ضمن أعضاء جماعة الفرسان، مولده كان في ١٨ ديسمبر ١٨٧٩ - وتوفي عام ١٩٤٠.

(٢) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخطِّ ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، مرجع سابق ص ٥٦٨.

(٣) بيكاسو : هو بابلو بيكاسو كان مولده في أكتوبر ١٨٨١ بأسبانيا وتوفي ٨ أبريل ١٩٧٣. رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني وأحد أشهر الفنانين في القرن الماضي القرن العشرين، كما يعود له الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن التشكيلي، ومن أقواله: الفن هو الكذبة التي تجعلنا نكتشف الحقائق.

كان بمثابـة مفتـاح لوحاتـه المتعـددة «وقـد ظهـر ذلـك جليـاً في مجموعـة دراسـاته لمصارعـة الثـيران، وقـد اسـتطاع بيكاسـو بالخـط الواحـد النقـي البسـيط والشـديد الحساسـية أن يعـبّر عنهـا تعبـيراً يتسـم بالحركـة والحيويـة والقـوة مسـتفيداً مـن فنـون الحضـارات الكبـيرة القديمـة كالحضـارة المصريـة واليونانيـة والرومانيـة والصينيـة واليابانيـة والهنديـة»[1]. والأمـر نفسـه اسـتخدم الخـط بالحريـة ذاتهـا في الحفـر، خاصـة بالقلـم الرّصـاص، ومـا كان يضـاف إلى بيكاسـو معرفتـه الحقيقيـة بمنجـزات الحضـارات القديمـة التـي بـلا شـك قـد اسـتفاد منهـا اسـتفادة عظيمـة، خاصـة الحضـارات الشرقيـة، التـي ظهـرت بجـلاء في التـدرج اللـوني عنـده. وثالث هـؤلاء الفنانـين الذيـن كان الخَـطُّ هـو المدخـل الرئيـسي لأعمالهـم الفنيـة الفنـان خـوان مـيرو[2] فهـو مـن الفريـق الـذي ينتمـي إلى مـا بعـد السرياليـة، وقـد كان منغمسـاً فيهـا منـذ البـدء، أي أنـه سريـالي مـن الدرجـة الأولى، وهـو الأمـر الـذي تؤكـده أعمالـه الفنيـة مـن الخطـوط المتطايـره في الفضـاء التشـكيلي وإعـمال الخيـال، فينطلـق نحـو عالمـه الخـاص مـن الخـط الـدال عـلى بـراءة الطفولـة والشـجاعة والتلقائيـة، لذلـك نتذكـر مـا قالـه أندريـه بريتـون حـول المعادلـة الصعبـة التـي تربـط بـين الحلـم والحقيقـة أو بـين الخيـال والحلـم والحقيقـة «فالغريـب لديـه هـو الجميـل دائـماً وأن الإنسـان هـو ذلـك الحـالم النهائـي» وتحـدث عنـه الشـاعر الفرنـسي ريمـون كينـو بـأن ريمـو حـين يبـدأ في رسـم لوحـة مـن لوحاتـه فإنـه ليـس مـيرو، بـل هـو الفنـان الـذي بداخـل مـيرو، وحـين ينتهـي منهـا فإنـه يعـود إلى شـخصية مـيرو، معنـى ذلـك أن الفنـان يحيـا مـع فنـه ويـترك الواقـع حـين يحلـق في الخيـال» والخـط هـو اللحـن الأسـاسي والعضـوي في تجربـة مـيرو الفنيـة عـلى الإطـلاق. إنـه يتجـول في حريـة وشـجاعة منقطعـة النظـير متمثـلاً الأطفـال تمـام

---

(١) المرجع السابق ص ٥٨٢

(٢) خـوان مـيرو إسـباني كان مولـده في ٢٥ ديسـمبر ١٨٩٣ ووفاتـه في ١٩٨٣، كان عضـواً في الأكاديميـة الملكيـة للفنـون والأكاديميـة الأمريكيـة للفنـون والعلـوم.. رسـام ونحـات إسـباني، بـدأ منـذ صغـره في رسـم المناظـر الطبيعيـة، كـما أنـه أحـب الفـن الشـعبي وقـد تفـرد عـن زملائـه الفنانـين بالتبسـيط والاختـزال.

التمثيل. ونستطيع بسهولة ملاحظة أثر الذوق الشرقي في حركة الخط المطلقة دونما قيود كالفن الصيني[..] لذلك فالصُّورة عند ميرو عبارة عن مجموعة من الأبعاد، الخطُّ فيها هو البعد الأول، يليه بقية القيم الفنية الأخرى»[1].

وإذا عدنا إلى الشَّرق فإنَّ الخَطَّ أصبح يُمثِّل الهُويةَ للشُّعوب، وهو ما حَدَثَ مع محيي الدين اللَّباد في مجلة «نظر»، وتحت عنوان «الخَطُّ مسألةُ سِيَادَةٍ» رأينا مقالةً رائعة وجميلة، للردِّ على ما حدث من قبل شركات الإنتاج عن الخطِّ العربي، وكيفَ أنَّ الخَطَّ العربي يمثِّلُ لنا الهُويةَ والتَّاريخَ يقول: «لا شك أن القضية التي تناولها «اللَّباد» في باب «نظر» هي قضيةٌ غايةٌ في الأهمية؛ فمسألة تشويه الحرف العربي تتجاوز كثيراً حدود مجافاة الذَّوق وتدمير الجماليات، بل هي قضية «هوية» وأن نترك - نحن العرب- لشركات الإنتاج الغربية اختيار المصممين وتحديد شكل أنماط الحروف العربية حسب معرفتها وذوقها هي قضية «تفريط في السِّيادة»[2]. وتنتصُر مجلة «نظر» للخطِّ العَرَبِي بقولها: «إنَّ الآلةَ والكمبيوتر لم يتمكنا من تنميط انحناءات وتقوسات خط الثلث الجميل ولا رشاقة وانسيابية الخَطِّ الفارسي، ولا بهجة الخطِّ الديواني، ولا قوة خط الرقعة وسهولة مقروئيته»[3]. ومِنْ المَعْرُوفِ أنَّ الخطَّ العربي اشتُق من الخَّط النَّبطي القديم في القَرْنِ الثَّالث الميلادي، والذي أخذ في الأساس من الخطِّ الآرامي، وهو ما دلَّت عليه الحفرياتُ وانتقلَ الخطُّ إلى الجزيرةِ العَرَبِيَّةِ فأصبح شمال الجزيرة العربية، يتناول الخطَّ العربي، وجنوبها يستخدم الخط الحميري القديم، وقد أدى انتشار الإسلام ووجود كتَّاب الوحي إلى تقوية الخطِّ العربي والمحافظة عليه، وبدأت عملية الإصلاح الأولى للخَطِّ، وهو وضع علامات على الحروف الأخيرة للنطق السَّليم عن طريق النقطِ، ولكنَّ الأمرَ لم يكنْ صحيحاً بالقدرِ الكافي للتَّداخل وتشابه الحروف، وجاء الإصلاح الثَّاني، وهو نظامُ التَّنقيطِ فوق قوالبِ الحُرُوفِ وتحتها[4]. «ولعلَّ

---

(١) المرجع نفسه ص٥٨٥.

(٢) حامد العويضي الخطاط ،مجلة نظر ، العربي للنشر والتوزيع ..القاهرة ١٩٨٧ص ١٤٠.

(٣) مجلة نظر المرجع السابق ص ١٣٠.

(٤) يمكن الرجوع إلى تاريخ الخط العربي إلى كتاب «الببليُوجرافيا» أو «علم الكتاب» للدكتور شعبان عبدالعزيز، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧ . وهو مرجع مذكور.

أشـهر خطـين في الكتابـة العربيـة همـا الخَـطُّ النَّسـخِي الـذي كان يُسـتخدم في نَسْـخِ القـرآنِ الكَرِيـمِ وكتابـة المصاحـف، وهـذا الخَـطُّ هـو الخـط الرَّسـمي في مطابـع الكُتـب العربيـة. والخـط الكـوفي الـذي كان يُسـتخدم في الكتابـةِ عـلى المبـاني وشَـوَاهِدِ القُبُـورِ وهـو خـطٌّ مشـلع يميـل إلى التَّربيـع والزوايـا»[١].

فالخَـطُّ علامـة مـن العلامـات التـي تميـز الصُّحـف والمَجَـلَّات عـن بعضهـا البَعْـضِ، حتـى بـدا واضحـاً لِمَـنْ لا يقـرأ في الأَسَـاسِ أنَّ هـذا النَّمَـطَ لمجَلـةٍ بعينها، وأصبـحَ النَّمَـطُ هويـةَ المَجَلـةِ نَفْسِـهَا فيعـرفُ المتلقـي أيـاً كان، حـين يُقـدِم عـلى شراء المجلـة أنَّهـا «مجلـة» المصـور» أو مجلـة «آخـر سـاعة»- عـلى سـبيل المثـال - مـن خـلال النَـمط» تعـرف مـن النظـرة الأولى لصفحـةِ من»المُصـوِّر» أنَّهـا «المُصَـورِ» وليسـتْ «آخـر سَـاعة» لاختـلافِ الخُطُـوطِ والحُـرُوفِ في المجلتـين أصبحنـا نخلـطُ بـين صفحـاتِ المجلتـين لاسـتخدامهما الأحْـرُفِ نفسـها المسـتوردة وبـالإسراف نفسـه»[٢]. وهـو مـا يُسَـمَّى بالانتصـارِ للخَـطِّ أو للهُـويَّةِ كـما قيـل، ويؤكِّـدُ حامـد العويـضي أهميـة الخَـطِّ أيضـاً مـن خـلال تناولـه للحديـثِ عَـنْ الأنـماطِ الغَرْبِيَّـةِ المسـتخدمة في الحـروف العربيـة، وكيـف أنَّهـا لم تعـدْ مجافيـةً للحَـرْفِ العَـرَبِي فَحَسـب، بـلْ أيضـاً تعيـد النَّظـرَ في التَّأكِيـدِ عـلى عظمـة الخَـطِّ العَـرَبِي، وكيـفَ أنَّ الخَـطَّ العَـرَبي يَسْـتَمِيلُ النَّفْـسَ، حـين يعـبِّرُ عَـنْ مكنـونِ النَّفْـسِ، وهـذا مـا أكَّـدَ عليـه عبدالرحمـن الشَّرقـاوي في دفاعِـه عـن الخَـطِّ العَـرَبِي ضـد الأنـماطِ الجديـدة، وكانَ ذلـك في القـرن المـاضي قبـل أنْ توجَـدَ تلـك الأنـماط الكثـيرة مـن أنـماط الخـط، والتـي كان للحاسـب الآلي دورٌ فيهـا، وفي إثرائهـا. إلا إنَّ الخَـطَّ العـربي مـا زال يمثِّـلُ تلـك الحيويـةَ والنضـارة للقلـم العـربي، وهـو لا يخفـى عـلى أحـدٍ، وقـد أكَّـدَ أهميـة الخـطِّ مـا ذكـره حامـد العويـضي في أنَّ الفـراغَ جـزءٌ مـن شَـخْصِيَّةِ الحَـرْفِ العـربي بمعنـى أنَّ الفـراغَ نفسَـه جـزءٌ مـن الشَّـخْصِيَّةِ العَرَبِيَّـةِ، لأنَّـه جـزءٌ مـن شَـخْصِيَّةِ الخَـطِّ، والفـراغ هنـا هـو تلـك المسـاحة التـي يتركهـا الحـرف بداخله؛

---

(١) د. شـعبان عبدالعزيـز، الببليُوجرافيـا أو علـم الكتـاب، الـدار المصريـة اللبنانيـة، القاهـرة، الطبعـة الأولى ١٩٩٧ ص ١١٥.

(٢) مجلة نظر المرجع نفسه ص١٣٠.

لإكمال شيء آخر، وكأنَّه يشير إلى تلك الثقافة العربية التي نحتاجها وكان الخطُّ ممثلاً لها. ومن ثم وبعد كل ذلك ألا نحتسب الخطَّ وتجويده عتبةً من عتبات النُّصوص، إنَّه بالفعل عتبةٌ مهمةٌ من عتباتِ النَّصِّ؛ سواء أكان النصُّ سرداً مكتوباً في عمل أدبي، أم علمي، أم في لوحة فنية معبِّرة، ونكاد نجزم مع محمود العدوي بأنَّ الخَطَّ يتضمنُ تجربةَ أمَّةٍ بأسرها يقول «لهذا أجزم بأنَّ الخطَّ يتضمن تجربة أمة بأسرها، فلا يستطيع إنسانٌ أن يُنكر درجةَ التَّمَيزِ الواضِحِ لخطِّ فنانٍ صِينِيٍّ أو يابانيٍّ أو هنديٍّ أو مصريٍّ قديم أو إسْلامِي، وأكثر من هذا إنَّه لا يتشابه اثنان في خطٍ واحدٍ على الإطلاقٍ، وفي هذا دليلٌ على ما للخطِ من قيمة ذاتية تكفي للتَّعْبيرِ عن صَاحِبِ الخَطِّ»[1].

---

(١) محمود العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي، مرجع سابق ص ٥٩٨.

(د)

دارُ النَّشْرِ .Maison d'édition. Publishing house

دارُ النَّشْرِ مِنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ الخَطِيرَةِ، والوَسِيطُ بينَ المُؤلِّفِ والمُتَلَقِّي، وتُعْتَبَرُ المؤرِّخةَ للنَّصِّ، وتجلب للنَّصِّ قراءً مثقفين، خَاصَّةً دورَ النَّشْرِ المَعْرُوفَةِ والمَشْهُودُ لها بأنَّها لا تنشر إلا للصَّفْوَةِ منْ الكتَّابِ، وتظلُّ في الذَّاكِرَةِ حتَّى بعد قراءة النَّصِّ بوقتٍ طويلٍ، وهذا الأمرُ منْ الأهميةِ بمكان، أي أمرُ دار النَّشْرِ، فحينما أعلمُ أنَّ دَارَ نَشْرٍ قامتْ بعمليةِ الطِّبَاعَةِ، فإنَّنِي إذا كنتُ أعرفها من قبل وأثقُ في أنَّها لا تَنْشُرُ إلا الجيدَ بعيداً عن التِّجَارَةِ، فإنَّنِي لا أَتَرَدَّدُ لحظةً في شراءِ تلك الأعمالِ، إذا ما كانتْ طباعةَ هذه الدَّار، ودارُ النَّشْرِ تصبَحُ علامةً فارقةً لنفسها أولاً ولمكانتها التي من خلالها يذهب إليها كبارُ الكتَّابِ ثانياً، لأنَّ هناك من الكتَّابِ مَنْ يعتقدون - وهو أمرٌ صحيحٌ - أن هذه الدورَ لها مُسْتَشَارون يقومونَ بعمليةِ فَحْصِ الأعمالِ المقدَّمَةِ إليها أولاً، فلا ينشرون إلا الأعمال الجيدة التي تستحق النَّشر، وقد تكون الدَّار على غير علم بكاتبٍ معينٍ، مثلما حدثَ مع نجيب محفوظ، حين انتهى من الثلاثية فلم يجد داراً تتبنَّى طباعةَ هذه الثلاثية، إلا بعد رحلة طويلةٍ من المعاناة، خاصَةً أنَّها تعدتْ الألف صفحة، ومعظمُ دور النَّشْرِ كانتْ متوجِسَةً خيفةً مِنْ هذا العملِ الضَّخْمِ، وبعد أن قُرئ العمل ودُرس جيداً تبين أنَّه يَسْتَحِقُّ النَّشْرِ بجدارةٍ، ونالتْ تلك الرِّوايَةَ شهرة عالمية بعد ذلك، فهو أوَّلُ من أدخل ذلك النوع من الروايات في عالمنا العربي، وهي روايات الأنهار، مثلما كان يفعل بلزال الروسي وإميل زولا وغيرهما من الكتاب العالميين وروايات

الأنهار تأخذ حقباً متتالية في حياة أسرة بعينها عبر أجيال ثلاثة أو أربعة مرتبطة في الوقت ذاته بالحالة السِّياسية والاجتماعية للبلاد، وما حدث مع نجيب محفوظ حدث مع مارسيل بروست في عمله الكبير الضَّخْم «بحثاً عَنْ الزَّمَنِ المَفقُودِ»، والذي ظل يكتب فيه فترات طويلة من حياته، ويعتبر سيرةً ذاتيةً له، ولم تتلقف دورُ النَّشْرِ هذا العمل إلا بعد رحلةٍ من العذاب، وقد نشر على فترات متقطعة، نظراً لأنَّ أجزاء العمل السبعة ظل يكتب فيها على فترات، بل إنَّ هناك الجزء الأخير كان قد طبع بعد وفاته. أما دور النَّشْرِ الحُكُوميةِ التي تطبع على نفقة الدَّولة الأعمال، فهي ملاذ الكثيرين الذين لا يستطيعون دفع مبالغ مالية لدور النَّشْرِ؛ كما هو الحالُ في الهيئة المِصْريَّةِ العامة للكتابِ، فهي الدَّارُ الأولى في مصر للنَّشْرِ العام، لأنَّ هناك دورَ نشْرٍ تِجَارِيَّةٍ من نوعٍ خاص، وهذه الدور المتكالبة على المال لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تنشر عملاً يستحق النَّشرِ إلا إذا دفعَ صَاحبُه مالاً لها، وهناك دورُ نشرٍ كثيرةٍ في هذا الاتجاه، وكذلك يمكن لنا أنْ نقولَ إنَّ تلك الدورَ التِّجَارِيَّةِ لا تُعَوِّلُ كثيراً على العملية الإبداعية، بقدر تعويلها على الناحية المادية، لذلك نطالب دائماً دور النَّشْرِ الحكوميةِ بأنْ تُسَارِعَ في طباعةِ ما لديها مِنْ أعمالٍ، لأنَّ الشَّكْوَى الدَّائمةَ أنَّ دورَ النَّشْرِ الحُكُوميَّةِ خاصة في بلادنا العربية تأخذ وقتاً طويلاً من أجل طباعة مؤلِّف قد يتعدى الأمر ثلاث سنوات، وأنا على علم بذلك جيداً، وتقع بعد ذلك في مشاكل تكمن في أنَّ صَاحَبَ العمل قد ملَّ الوقتَ فأخذ عمله وطبعَه في مكانٍ آخر. وقد تكونُ هناك دورُ نشرٍ غير حكومية، ولكنَّها صَنَعتْ لنفسها مكانةً عظيمةً الكل يسارع من أجل شراء مطبوعاتها، لأنَّ مُعْظَمِ الكتاب يعلمون مصداقيتها جيداً، وكيف أنَّ تلك الدور لها مستشارون، كما هو الحال في دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ومكتبة الشروق ومكتبة مدبولي، ودار غراب للنَّشْرِ والتَّوزِيعِ في مصر وغيرها، وكذلك الأمرُ في الدول الأوروبية مثل مكتبة SEUILS و Hachette في فرنسا، والأمر المثير أنك تجد مكتبات غربية خاصة تقوم بالتسويق أفضل من المكتبات الحكومية، وهو أيضاً ما نراه في عالمنا العربي، كما هو الحال في مكتبات لبنان، وكيف أن طباعة بيروت دائماً في معظم دور النَّشْرِ لديها كانتْ

ومـا زالـتْ مـن أفضـل الطِّبَاعَـاتِ، بـل إنَّ هنـاك تعاونـاً بـين بعـض دورِ النَّـشْرِ في لبنـان ودول أوربيـة مثـل مكتبـة «دار الكتـاب الجديـد المتحـدة»، التـي تعاونـت مـع دار النَّـشْرِ SEUILS في فرنسـا، وإذا مـا أخذنـا نموذجـاً عـلى ذلـك فإنَّنَـا نجـد كتابـاً مثـل «الزمـان والـسَّرد» للكاتـبِ الفَرَنْـسِيِ بـول ريكـور، وهـو مُتَرْجَـمٌ عـن الفرنسـية، ومـا يعنينـا هنـا أنَّ الكتـاب طبـع في هـذه الـدار؛ سـواء الفرنسـية أم اللبنانيـة، وقـس عـلى ذلـك معظـم دور النـشر الأخـرى في لبنـان. وأصبحـت مـن ثـم دار النَّـشْرِ علامـةً وعتبـةً مـن عتبـاتِ النِّصـوصِ.. لمـاذا؟ لأنَّهـا تجعلنـا نتجـه نحـو إصداراتهـا كـي نشـتريها، ونقـرأ للكتَّـاب الذيـن يكتبـونَ مـن خـلال هـذه الـدَّار، لأن هـذه الـدَّارَ لـن تطبـعَ إلا الكتـبَ التـي تسـتحق، فـكانَ لزامـاً علينـا أنْ نجعـلَ دارَ النـشر عتبـةً نصيـةً؛ لأنهـا سـببٌ في قـراءة العمـل.

[انظر الترقيم الدولي- كلمة الناشر]

الدِّراسَاتُ النَّقْدِية Studies of literary criticism

raires.ètudes de critiques littè Les

الدِّراسـاتُ النَّقديـةُ حـول النُّصـوصِ هـي مـن عَتَبَـاتِ النَّـصِّ الموازيـةِ، فمـن خلالهـا نتعـرف النَّـصِّ، وندخلـه، لأنَّ النَّـقْدَ تَفْسِـيرُ النُّصُـوصِ عـلى أسِـسٍ علميةٍ عـبرَ المناهـج المختلفـةِ، وهـو تنقيـة ومعرفـة الغـث مـن الثَّمـين، سـواء أكانـت تلك النُّصُـوصِ أعـمالاً إبداعيـةً، مثـل الرِّوايَـةِ أو الشِّـعْرِ أو المَسْرَحِ، أم أعـمالاً فنيـة مثـل اللوحـة أو التَّصْوِيـرِ أو النَّحْـتِ، وبالتَّـالي فـإنَّ تلـك الدِّرَاسَـاتِ النَّـقْدِيَةَ الدقيقـة إضـاءة حقيقيـة للنَّـصِّ؛ ونأخـذ عـدداً مـن الأمثلـة عـلى ذلـك، فمعظـم الكتـب النَّقديـة تتنـاول أعـمالاً إبداعيـة في أي مجـال مـن مجـالات النَّـقْدِ، لذلـك فإنَّنـي قـد تخـيرتُ كتابـاً حـوى عـدداً مـن الأقـلام العربيـة التـي تناولـت الأعـمال الرِّوائيـة بالنَّقْدِ والتحليـل، وهـو كتـاب «الرِّوايـة العربيـة في مـصر» بـه خمـس عـشرة دراسـة نقديـة لأعـمال أدبيـة روائيـة في الوطـن العـربي، تعتـبر مجموعة مـن الأبحـاث الراقية والمفيـدة، نذكـر منهـا مثالـين باعتبارهمـا دليلـين عـلى الدِّرَاسَـاتِ النَّقديَّـة كنصـوص موازيـة للأعـمال الإبداعيـة؛ فنـرى دراسـة الدكتـور محمـد زيـدان «الدِّلالة والسِّياق

في روايـة «الموريسـكي الأخـير» لصبحـي موسـى «تعتـبر مـن الدراسـات التـي تناولهـا الكتـاب، يقـول الدكتـور محمـد في البـدء:» كلمـة Moreskes تعنـي باللغـة القشـتالية (المسـلم)، ولكنَّهـا كواقـع تشـيرُ إلى حالـةٍ زَمنيَّـةٍ وسياسـيةٍ اسـتثنائيةٍ في تاريـخ العـالم»[1] يحـاولُ النَّاقِـدُ الرجـوعَ مـن خـلال هـذه الجُمَـلِ الأول بالمصطلـح إلى التَّاريـخ كـي يسـتقي مادتـه، وهـو هنـا يشـترك مـع الكاتـب والروائـي في العـودة والتعلـق بأسـتار التَّاريـخ، ولكـنَّ الناقـد بـدأ في تفسـير النَّـصِّ مـن العتبـة الأولى، وهـي عتبـةُ العنـوان حتـى يقـوِّمَ البنـاء، يقـولُ النَّاقـد: «بهـذا الشَّـكل يتـم بنـاء السِّـياق الحكائـي في روايـة صبحـي موسـى الموريسـكي الأخـير في تشـكيلات دلاليـة متنوعـة التشـاكيل الأول: الدلالـة الظاهـرة لفكـرة التشـكيل الموريسـكية، عـلى اعتبـار أنَّ الخـطَّ الحكائـي الأول لشـخصيات موريسـكية تـدورُ أحداثُهـا في بلادهـا بعـد سـقوط الممالـك الإِسْـلامِيَّةِ[..] التَّشْـكِيل الثَّالـث: وهـو تشـكيل يمثـل قسـوة السِّـياق المؤسـسِ لحكايـات الـرَّاوي، حيـث يتـمُّ تبديـل الأدوار في منطـق الواقـع والدلالـة المؤديـة إليـه»[2]. وهنـا نـرى الناقـد يتعمـق في النقـد حـين يبحـث عـن الدِّلالـةِ في العمـلِ.

ودراسـة أخـرى في الكتـاب نفسـه للدكتـور شـعبان عبدالحكيـم حملـت عنـوان «بسـتان أبي الهـوى لمحمـد عبدالحكـم، روايـة حداثيـة ذات نكهـة شـعبية» يقـول النَّاقـد عـن الرِّوايـة بعـين الفاحِـصِ المُدَقـقِ: «تبـدأ الرِّوايـة مـن نهايتهـا، فنجـد أبـا الهـوى متجهـاً ليلـة الخميـس إلى زوجتـه الثانيـة، وقـد جهـز نفسـه بحلـق ذقنـه وتقليـم أظافـره، وقـص شـاربه وحاجبيـه فيظهـر أكثـر بهـاء»[3] ليربـط النَّاقِـدُ هنـا عنـوانَ العَمَـلِ بـما بـدأ بـه العَمَـلَ، وهـي طريقـةٌ معروفـةٌ في الـسَّرد العَـرَبِي، حيـثُ يبـدأ الكاتـبُ العمـلَ مـن نهايتِـه أو مـا يعـرف بـ«الخطـفِ خلفـاً». ويؤكِّـدُ النَّاقـدُ عـلى الأشـكال الجديـدة في الإبـداعِ الرِّوائـي بـرأي أحـد النَّقـاد الآخريـن

(١) د. محمـد زيـدان، الروايـة العربيـة في مـصر، الدلالـة والسـياق، في روايـة « الموريسـكي الأخـير» لصبحـي موسـى، دار غـراب، القاهـرة ٢٠١٦ص ١٨٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٨٤.

(٣) د. شـعبان عبدالحكيـم، الروايـة العربيـة في مـصر، بسـتان أبي الهـول لمحمـد عبدالحكـم، دار غـراب، القاهـرة ٢٠١٦ص ص ٢٢٣.

يقـول: «هنـاك عبـارةٌ قالهـا دكتـور عبدالمالـك مرتـاض عـن الرِّوايـة الجديـدة تنطبـق عـلى هـذه الرِّوَايَـةِ، الرِّوَايَـةُ الجديـدةُ»[1] تثـور عـلى القواعـد، وتتنكـر لـكل الأصـول، وترفـض كل القيـم والجماليـات التـي كانـت سـائدة في كتابـة الروايـة التـي أصبحـت توصـف بالتقليديـة، فـإذاً لا الشـخصية شـخصية، ولا الحـدث حدثـاً ولا الحيـز حيـزاً ولا الزمـان زمانـاً، ولا اللغـة لغـة، ولا أي كان متعارفـاً عليـه في الروايـة التقليديـة متآلفـاً اغتـدى مقبـولاً في تمثـل الروايـة الجديـدة»[2].

ونـرى النَّاقـد يتعمـق في النقـد حـين يذكـر تصنيـف الشـخصية يقـول: «لم ينظـر النقـد الحديـث إلى تصنيـف الشَّـخْصِيَّةِ مـن حَيـثُ وجودهـا الـسَّردي مـن منظـور نوعـي: (شـخصيات رئيسـية، وأخـرى ثانويـة)، بـل نظـر إليهـا مـن منظـور كمـي كمجموعـة أفعـال تدخـل في علاقـات متعـددة مـع غيرهـا، انطلاقـاً مـن منظـور اللسـانيين الشَّـخصية مجموعـة مـن الكلـمات، ورأى تـدوروف أنَّ الشَّـخصية بمثابـة الفاعـل في العبـارة السرديـة»[3]. وهـذه الدراسـة للدكتـور شـعبان عبدالحكيـم هـي نـصٌّ مـوازٍ للرِّوايـة أو للعمـل الإبداعـي، فالنقـد كـما قلـت في البـدء هـو مـن أجـل تفسـير النـص وتبيـان جمالياتـه التـي تسـاعد القـراء عـلى فهمـه، والنقـد أنـواع، منـه النقـد الانطباعـي، والـذي نـراه في الصحافـة والنقـد الأكاديمـي المتخصـص، الـذي تحدثنـا عنـه خـلال هـذا المصطلـح باعتبـاره نصـاً موازيـاً للعمـل.

الدِّيباجَةُ ambule–preambularèpr

الدِّيباجـةُ كلمـةٌ فارسـيةٌ دخلـت اللغـةَ العربيـةَ أي عُرِّبَـتْ وجمعُهـا ديابيـج أو دبابيـج، وأهـم معنـى يخدمنـا هنـا أنَّهـا تعنـي فاتِحَـةُ الكتـاب إذا قلنـا «ديباجـة الكتـاب» أي بدايتـه، والديباجـة لأيِّ نـصٍّ هـي بدايتـه وخلاصـةُ مـا سَـيأتي فيـه، وحـين يقـال هـذه ديباجـةٌ حَسَـنَةٌ أي أسـلوبٌ حسـن. ومـا يعنينـا هنـا أيضـاً هـو أنَّ الدِّيبَاجَـةَ تحمـلُ معنـى البِدَايَـةِ أو الفاتحـة للكتـاب، وهـو مـا نـراه عنـد الكثيرين من

(١) المرجع السابق ص ٢٢٢.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٢.

(٣) المرجع نفسهص٢٢٨.

الكتَّاب الكبار، حين يجعلون فاتحة كتبهم أو مؤلفاتهم تحت عنوان «ديباجة» ونراها أكثر في الكتب القديمة. والديباجة نراها بكثرة في الأحكام القضائية، فهي ما يُصدَّر به الحكم من ذكر المحكمة ومكانها وقضاتها وتاريخ صدور الحكم، أي أنَّ الديباجة عتبةٌ نصِّيَّةٌ في الأحكام القضائية، على اعتبار أنَّ الحكمَ نَصٌّ، نخرج منها بمعرفة الكثيرِ من حكم قضائي ونحوه، أي البِدَايَاتِ، ومن ذلك نعرف أنَّ الحُكْمَ الجنائي يتألفُ من ديباجةٍ، وهي المقدِّمَةُ الخاصة بالحكم، ثم الأسْبَابِ، ثم المنطوقِ وهو الحكم نفسه. أما ديباجةُ الحكم فهي الجزءُ الأوَّلُ منه، وتعرِّف بالتَّاريخ وبمن أصدر القرار، والموضوع وأطرافه، وتفصيلاً لذلك نقول: إنَّ الدِّيباجةَ التي فيها الحكمُ تحوي في البدءِ «اسْمِ الشَّعب» وتُذكر هذه العبارة تأكيداً على أنَّ الشَّعْبَ مَصْدَرُ السُّلطاتِ، ثم بيان الجهة التي أصدرت الحكم، وهي اسم المحكمة نفسها، وإن لم يذكر الاسم فإنَّ الحُكْمَ باطلٌ؛ لأنَّ بيانَ جهة الحكم يسمح بمراقبة تطبيق قواعد الاختصاص، وكذلك الأمر التَّاريخ الذي صدر فيه الحكم محدداً باليوم والشهر والسَّنة وعدم وجوده يُبطلُ الحكم، كذلك يذكر في الديباجة أسماء القضاة وهيئة المحكمة، وأسماء المتَّهمين والمدافع عنهم في الدعوى مثل المجني عليه والمدعي بالحق المدني، كما تتضمن ذكر الوقائع موضوع الاتهام. والديباجة في المعاهدات الدَّوليَّةِ، تلك التي تتضمن الأسبابَ التي من أجلها عُقِدَتْ تلك المعاهدة، ومن هنا فإنَّ الدِّيباجة لها موقعها الرئيس في النُّصوص القضائية والأحكام التي تصدر باعتبارها نصًّا يصدرُ من القاضي.

(ر)

رأي المتلقي Opinion du receveur. Receiver s opinion

رأي المتلقـي دائـماً يثـيرُ الجـدلَ حـول انطباعـه عـن النَّـصِّ أو أي عمـلٍ فنـي، وتـأتي الآراء أحيانـاً متباينـةً، لأنَّ المُتلقِّـي في الوقـت الحـاضر أصبـح على درايـةٍ وعلمٍ بالجديـد في الفنـون كافـة، بسـبب كثـرة مواقـع التَّواصـل الاجتماعـي، وغيرهـا مـن دور النـشر. وحـين ينـشر المؤلِّـفُ كتابـه أو يرسـم الفنـان رسـمةً أو يكتـبُ الأديـبُ مقالتـه، فـإنَّ الأمـرَ بالنسـبة لـه مهـمٌ جـداً في أنْ يسـتمعَ إلى كلمـةِ شـكرٍ أو مديـح عـن العمِـل، وكثـيرةٌ هـي تلـك المقـالات التـي تُنـشرُ عـلى مواقـع التَّواصُـلِ، سـواءً أكانـتْ عـبر مواقـع صَحَفِيَّـةٍ بعـد نـشر المقالـة، أو أنْ يَنْشُرَهـا الكاتـبُ بنفسِـه، لتـأتي الصَّحَافَـةُ وتأخذهـا مـن صفحتـه، ويـأتي رأي المتلقـي سَريعـاً؛ لأنَّ التَّواصُـل أصبـحَ سَـهلاً، هـذا عـن المقـالاتِ الصَّحفيـة السَّـيارة التـي تنـشر يوميـاً، فلـم يَعُـدْ المُتَلَقِـي في حاجـة لكـي يقـوم بـشراء الجريـدة الورقيـة، ويقـرأ ثـم يتناقـش مـع أقرانـه عـن مقالـة بعينهـا، ولكـنَّ الأمـر فيـما يتعلـق بالمقـالاتِ الصَّحفيـة أصبـح أسرع مـن ذلـك، وقـد تكـونُ هنـاك مجامـلاتٌ حـول المقالـة المنشـورة، لأنَّ معظـم مَـنْ يقـرؤون المقالـةَ ممـن مـع صاحبهـا عـلى صفحتـه، ولكـنَّ هنـاك آراء مختلفـةً أحيانـاً كثـيرة، وقـد يسـتفيد منهـا الكاتـبُ نفسُـه في تعديـل شيء مـا في المسـتقبل أو وضـع شيء بعينـه في الاعتبـار في المقـالات الأخـرى، سـواءً تعلـقَ ذلـك بطـول أو قـصر المَقَالـة أو عـن المحتـوى ذاتـه، ومـا يقـال عـن المقالـة القصـيرة يقـال أيضـاً عـن الكتـاب، ولكـنَّ الفـارقَ أنَّ المَقالـة سريعـةٌ في القـراءة بينـما الكتـاب يحتـاج إلى تـروٍ؛ لذلـك فإنَّنـا نجـد كتبـاً عديـدة تتنـاول هـذه المشـكلة التـي تكمـن في العلاقـةِ بـين القـارئ والنَّـصِّ، ومـا يتمخـض عـن ذلـك مـن أمـور التلقـي تأكيداً عـلى دور

المُتلقي ورأيه فيما يكتب، وكون أنَّ ذلك الدورَ أصبح عتبةً نصيةً، سواءً أكان هذا المُتلقي قارئاً عادياً أم أنهَّ قارئٌ لديه أدواتُه يصل إلى مرحلةِ النَّاقد، تقول الدُّكتورة سيزا قاسم التي أرجعت القراءة إلى نظام علاماتي سيميوطيقي: «إنَّ القراءةَ خبرةٌ محددةٌ في إدراكِ شيء ملمُوسٍ في العالم الخارجي، ومحاولة التَّعَرُّفِ على مكوناته وفهم هذه المكونات: وظيفتها ومعناها»[1]. وتؤكد أنَّ القراءةَ ما هي إلا سُلَّم لا بُدَّ من البداية من الدرجة الأولى فصاعداً بدءاً من مرحلة الإدراك ومروراً بالتَّعرف والفهم وانتهاء بالتَّفسير تقول: «يمكنُ أنْ أقدِّم عمليةَ القراءةِ على أنَّها تسلقُ سُلَّمٍ حلزوني يبدأ بالطابق الأول وهو طابق العلامات بكلِّ أنواعها، ثم التَّوصل إلى الطَّابق الثَّاني، طابق اللغة الخاصة بكلِّ نَصٍّ، ثم الطابق الثالث وهو طابق تفسير النَّصِّ وتأويله ثم التَّوصل إلى الطابق الرَّابِعِ وهو القِمَّةُ التي يمكن أنْ نتوصل إليها، وهو طابقُ الفعل أو تحويل النَّصِّ إلى معايشةٍ فعليةٍ»[2]. والدكتورة سيزا بهذا المستوى القرائي تتسلسل في فهم المقروء عبر تلك الدرجات وقد يتعثر المتلقي عند درجة من الدرجات، فيقف عندها فهمه للمقروء، أو قد تتناقض القراءاتُ لنصٍّ بعينه» فالقراءةُ المتعارضةُ، وحتى المتناقضة، المتولِّدة بهذه الطريقة، لا تعتمد على «الآراء» القبلية للذَّاتِ، وإنَّما تعتمدُ على الإجراءاتِ الشَّكليةِ التي تشكل فعالية التَّأويل. والقراءاتُ المتعارضة التي تشترك في العلاقة نفسها إحداها بالأخرى، يمكن أنْ تكونَ مثمرةً بالنِّسبة لأغلب النُّصوص»[3]. فالقراءةُ الآلية العاديةُ لأي نصٍّ كان من الممكن ألا تكون دقيقةً للمعنى المقصود بمعنى أنَّ القارئ قد يأخذ الأمرَ على شكله دون أن يتوغل في الفهم، وهو الأمرُ الذي

(١) د. سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٤ص ١٢..

(٢) المرجع السابق ص ١٢.

(٣) سوزان روبين سليمان ، انجي كروسمان، القارئ في النص، ، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧ لبنان ص ٨٤.

أرادته سيزا قاسِم بمراتب القراءة مثل درجات السُّلمِ، وكيف أنَّ القراءةَ مرتبطةٌ بثقافةِ القارئ ونأخذ مثالاً وهو قول الشَّاعر علي بن الجهم:

كم من عليل تخطاه الرَّدى فنجا وماتَ طبيبُه والعوُّدُ

والقارئ هنا من الممكن أن يكتفي بالبيتِ في إيصال المعنى، ولكنَّ هناك قارئاً آخر أو متلقياً آخر يريد أنْ يبحث عن أصل هذا البيت، وهل هناك شَاعرٌ آخر تناول المعنى نفسَه أم لا، حتى لا تكون قراءةً عاديةً دون تدقيق، فالمعنى هنا يبدو أنَّ هناك شخصاً كان عليلاً، وهناك طبيبٌ كان يعالجه، فماتَ الطبيبُ قبل العليل وماتَ البعض ممن كانوا يعودونه، وحين نبحثُ عن أصل هذا البيتِ سنجد أنَّ الشَّاعر محمود الوراق قد اشترك مع علي بن الجهم في المعنى نفسه، ولكنَّه جعل المعنى في بيتين وليس بيتاً واحداً يقول:

وكم من مريضٍ نعاه الطبيبُ إلى نفسه تولى كئيباً
فماتَ الطبيبُ وعاشَ المريضُ فأضحى إِلَى النَّاس ينعى الطبيبا

وإذا كان القارئُ على درجةٍ من الوعي والثَّقافة سيعي أنَّ هذين البيتين لمحمود الوراق وما سبق من قول لعلي بن الجهم قد أخذاه من بيت عدي بن زيد الذي يقول فيه(١):

وصحيح أضحى يعود مريضاً وهو أدنى للموت ممن يعود

إنَّ رأي المُتلقي من الأهميةِ بمكانٍ، فقد أصْبَحَتْ هناك نظرياتٌ للتَّلقي، وما يتمخَّضُ عنها من قراءاتٍ متعددةٍ للنُّصوصِ الأدبيةِ وأيضاً النُّصوص الأخرى الفنية، بل إنَّ ذلك التَّلقي في الدِّراسَات الحَدِيثَة أصبح يمثل نقد النَّقد، وهو ما نبحث عنه، لماذا؟ لأننا إذا أمعنا النَّظَرَ في التَّلقي ونقد النَّقد، فإنَّنا بذلك نضع أرجلنا على أولى درجات النَّظَرِيَّةِ النَّقدِيَّةِ العَرَبِيَّةِ الحَدِيثَةِ،

(١) د. عزوز علي إسماعيل، الصورة الفنية عند علي بن الجهم، دار محمود للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦ص ٢٩، ٣٠.

والتـي طالمـا نادينـا بهـا ومـا الاختلافـاتُ في التقديـر النَّقـدي إلا ظاهـرةٌ صِحِّـيَّةٌ «فالاختلافـات النَّقديـة التـي تشـارف التناقـض أو تُبْلغُـه ليسـت مَدْعـاة لخيفـة أو مبعثـاً لريبـة؛ لأنَّهـا ناشـئةٌ عـن طبيعـة الجَـدلِ الحتمـي بـين الأجيـال، والـصِّرَاعِ الـضروري بـين الأذواقِ والمُدافعـة الصحيـة بـين الاتجاهـات، ولـولا ذلـك لـكانَ الأدبُ نصًّـا واحـداً سَرْمديـاً لا تنوشـه متغـيراتُ الزمـانِ والمـكانِ ولا يُخاطِـب إلا ذائقـة واحـدة!»[1]. مـن هنـا أصبـح رأي المتلقـي عتبـةً نصيـةً تُرفـعُ لهـا القبعـاتُ.

الرَّدُّ على ما كُتِبَ crit. Answer for what was saidé ce qui est âponse èR

الـرَّدُّ عـلى مـا كُتـبَ مُصْطَلَـحٌ مـن مُصْطَلَحَـاتِ عَتَبَـاتِ النَّـصِّ، لأنَّ الـرَّدَّ عـلى مـا كُتـبَ عـن عمـلٍ يبـين الـرَّأي فيـما كُتـبَ عـن العَمَـل، بالسَّـلب كان أم بالإيجاب، وهـو مـا يمكـن وصفـه بنقـد النَّقـدِ، سـواءً أكانَ مِـنْ المُؤلِّـفِ لـيردَّ عـمَّا كُتِـبَ عـن عملـه أم مـن كاتـبٍ آخـر يـردَّ عـما كتـبَ عـن عمـلٍ آخـر، كـما حـدثَ مـع كُتَّـابٍ كبـارٍ في بدايـة القـرن المـاضي، وكانـت المَعَـارِكُ النَّـقدِيَّةُ خـيرَ دليـلٍ عـلى ذلـك، فأصبحـتْ تلـك المَعَـارِكُ عَتَبَـاتٍ نصِّـيَّةً حقيقيـةً عـلى النُّصـوصِ، بـل يمكـنُ لنا أن نتجـاوزَ ذلـك ونقـول: إنَّ تلـك السِّـجالات التـي كانـتْ مـع مطلـعِ القـرن المـاضي مـا هـي إلا عتبـاتٌ ثقافيـةٌ عـلى نضـوجِ الحركـة الفكريـة في هـذا التَّوقيـت، فـما كانَ بـين أحمـد شَـوقِي وعبـاس محمـود العقَّـاد يدلـل عـلى أن لـكلٍّ الحـقَّ في الـردِّ عـما وجـه إليـه. ومـا كتـاب «عـلى السَّـفُّودِ» لمصطفـى صـادق الرَّافِعِـيِّ في بدايـةِ القَـرْنِ المـاضِي إلا دليـلٌ عـلى ذلـك، وكانَ الكِتَـابُ موجهـاً لعبـاس محمـود العقـاد، حيـث حـوى عـدداً مـن المقـالاتِ كانـتْ قـد نُـشِرَتْ في مجلـةِ «العُصُـورِ»، التـي كان قـد أصدرهـا إسـماعيل مظهـر ١٩٢٧، وحـين طلـب إسـماعيل مظهر مـن الرافعـي كتابة سلسـلةٍ مـن المقـالاتِ في النَّـقْدِ، فقـد وجدهـا الرَّافِعِـيُّ فرصـةً للـرَّدِّ عـلى العقَّـاد. مـن هنـا لا بُـدَّ وأنْ نَقُـول: إنَّ المَعْرَكَـةَ التـي كانـت بـين مصطفـى صـادق الرَّافعِـي والعقَّـاد مـن أصعـبِ المَعَـارِكِ الأدبيـة، وتُعتـبر رداً عـلى مـا كُتِـبُ، ويدخـل ضمـن

(١) محمـود أحمـد ذكـرى، التلقـي النقـدي لشـعر الإحيـاء، دراسـة في نقـد النقـد، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القاهـرة ٢٠١٦ ص ٨.

عَتَبَاتِ النَّـــصِّ. وقـد كانـت الخصومـةُ الأدبيـة بـين العقَّـاد والرَّافعـي قـد بـدأتْ بعـد طباعـة كتـاب «إعجـاز القـرآن والبلاغـة النبويـة» ١٩١٢ للرَّافعـي، ولـولا مـا كتبـه العقَّـاد عـن «إعجـاز القـرآن» للرَّافعـي مـا تنبـأ أحـدٌ إلى أهميـة هـذا الكتـابِ، حتـى ولـو كانـت الكتابـةُ فيهـا تجـنٍ عـلى صاحـب الكتـاب، وكانـت الخصومـة قـد بـدأت حـين التقـى الرَّافعـيُّ بالعقَّـاد في مقَـرِّ مجلَّـة «المقتطَـف» سـنة ١٩٢٩م ويسـأل الرَّافعـي العقَّـادَ عـن رأيـه في الكتـابِ، وقـد ضـاقَ ذرعـاً العقـاد بتقديـم سـعد زغلـول للكتـاب، لدرجـة أنَّ العقَّـاد اتهـم الرَّافعـي بالانتحـال وتزويـر مـا قالـه سـعد زغلـول، ومـن هنـا اشـتد الرَّافعـي غضبـاً ممـا قالـه العقَّـادُ؛ حيـث سـفَّه الكتـاب، عـلى الرغـم أنَّ الكتـابَ لاقـى قبـولاً مـن الأدبـاء والنقَّـاد، وقـد كَتَـبَ العقـاد مقالـةً حملـت عنـوان: «فائـدة مـن أفكوهـة» عقـب فيهـا عـلى الكتابِ وأكَّـدَ اضطـراب القيـاسِ عنـد الرَّافعـي، فضـلاً عـن تصـدي العقـاد للرَّافعـي في نقـده لشَـوقِي اتَّهمـه فيـه بسرقـة الجـزء الأول مـن «الديـوان»، اتسـمت مقالـة العقَّـاد بالشِّـدَةِ والقسـوة والسُّـخرية والهجـوم عـلى شـخص الرافعـيِّ. الأمـر الـذي دعـا الرَّافعـيَّ إلى أنْ يخـطَّ عـدداً مـن المقـالات، جُمعـتْ في كتـاب «عـلى السَّـفُّود» يقـول في مقدمتهـا دون موارَبَـةٍ: «وأمَّـا بَعْـدُ.. فإنَّـا نكشـفُ في هـذه المقـالات عـن غـرورٍ مُلفَّـفٍ، ودعـوى مغطـاة، وننتقـد فيهـا الكاتـب الشَّـاعر الفيلسـوف!!! (عبـاس محمـود العقَّـاد) ومـا إيـاه أردنـا، ولا بخاصتـه نعبـأ بـه، ولكـن لمـن حولـه نكشـفه، ولفائـدة هـؤلاء عرضنـا لـه. والرَّجـل في الأدب كورقـةِ البنـك، المزورةِ، هـي في ذاتِ نفسـها ورقـة كالـورق، ولكـن مـن ينخـدع فيهـا لا يغـرم قيمتهـا، بـل قيمـة الرَّقـم الـذي عليهـا، وهـذا مـن شـؤمها، ومـن هـذا الشـؤم حـق البيـان عـلى مَـن يعرفهـا»[١].

وفي مقالــة أخــرى للرَّافعــي يهجــو فيهــا العقــاد وكتابتــه ويتهمــه بالسَّرقـة حملـت عنـوان «عضـلاتٌ مـن شراميـط» منشـورةٌ في مجلـةِ « العُصُـورِ»: «قلنـا: إنَّ هـذا العقَّـادَ لـصٌّ مـن أخبـث لصـوص الأدب، لأنَّـه - مـع هـذه اللصوصيـة-

(١) مصطفـى صـادق الرافعـي، عـلى السَّـفُّود، مؤسسـة هنـداوي للتعليـم والثقافـة، القاهـرة ٢٠١٢ مقدمـة الكتـاب.

يدعـي دائـمًا ملكيــة مــا يَسْرِقــهَ، ومــع هــذه الوقاحــة في الادعــاء يحقــدُ عــلى كلِّ مــنْ يملــك شـيئًا مــن مواهــبِ الله، ومــع هــذا الحقــد الــدنيء لا يتصــور النَّــاسُ إلا عــلى أمثلــة مــن نفســه»[1]. مــن هنــا فــإنَّ المقــالاتِ المختلفــةَ حــول الأعــمال الأدبيــة تُظهــر تلــك الأعــمال، وتَصْبَــحُ عَتَبَــاتٍ نصيــةً، حيــث إنَّهــا قــد أضــاءتْ لنــا جميعــاً تلــك النصــوص، ومــن الممكــن أن نقرأهــا بعــد قــراءة تلــك الانتقــادات مــن هنــا وهنــاك.. ومــا المَعَــارِكُ النَّــقْدية إلا عتبــاتٌ نصيــةٌ.

وللعلــم وطالمــا أنَّنــا في حــضرة عَتَبَــاتِ النُّصــوصِ، فإنَّنــي قــد كَتَبْــتُ مقالــةً للــرَّدِ عــلى الذيــن يتطاولــون عــلى دراســاتِ عَتَبَــاتِ النُّصــوص عنوانهــا «الــرَّدُّ عــلى الفصــوص فيــما ادعــوه عــن عَتَبَــاتِ النُّصــوص» قلــتُ في بدايتهــا: «مــن يدخــل البيــت دون طــرق البــاب - وهــو غريــب عنــه- فهــو لــصٌّ ». مــن لم يفهــم دلالــة «عتبــات النصــوص» فهــو ليــس بناقــدٍ، ومــن يتطــاول عــلى هامــات «عتبــات النصــوص» فهــو أبلــه، ومــن يصفهــا بالفلــسِ فهــو المُفلــسُ، ومــن يصفهــا بالكــذب فهــو الكــذوب، ومــن يصفهــا بــأي صفــةٍ لا تليــق بالــدرس النَّقــدي الــذي مــن المفــترض أن يبحــث عــن الجديــد فهــي صفــةٌ فيــه، ودليــلٌ عــلى إدانتــه النَّقديــة، وتقاعسِــه عــن البحــثِ والتَّنْقيــبِ، وكيــفَ أنَّ عَتَبَــاتِ النَّــصِّ، هــي مفاتيــحُ العَمَلِ، ومــن لم يُحســن فهمهــا لــن يســتطيع التقــدم قيــد أنملــة في نقــده وبحثــه للنَّــصِّ، وإلا ســنعود إلى الــدرس البنيــوي الــذي وصــف فيــما بعــد بأنــه أصابــه عــوار في بعــض جوانبــه. ولكنَّــه عــلى كل حــال درسٌ لغــوي تقبلــه الذائقــةُ، شريطــة وجــود المؤلِّــف وعــدم إماتتــه. النَّــصُّ مــن أولــه إلى آخــره هــو كيــانٌ بــما فيــه مــن عَتَبَــاتٍ مختلفــةٍ تَضــخُّ فيــه الــروحُ، وتبعــث فيــه الحيــاة.. أمــا مــن تقــوَّل بذلــك فهــو لم يطلــع عــلى الدراســات الحديثــة ولم يــعِ الــتراث جيــداً ولم يقــرأ فيــه شــيئاً لذلــك أقــول لــه: ألَمْ يقــل لكــم جدكــم المقريــزي في خططــه «اعلَــمْ أنَّ عَــادةَ القُدمَــاءِ مِــنْ المُعَــلِّمِين قَــدْ جَــرَتْ أنْ يأتُــوا بالــرِّؤوسِ الثَّــمَانِيةِ قَبْــل افْتِتَــاحِ كُــلِّ كِتَــابٍ، وهــي: الغَــرَضُ، العنــوانُ، المَنْفَعَــةُ، والمَرْتَبَــةُ، وصِحــةُ الكِتَــابِ، ومِــنْ أي صِنَاعَــةٍ هــو، وكَــمْ فيــه مِــنْ أجــزَاء، وأي أنحَــاء التَّعاليــمِ المُسْــتَعْمَلةِ فيــه»، وهــو مــا يشــبه خطــة لبحــثٍ

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠.

علمـي تقـوم مـن أجلـه الجامعـات وتقعـد. ألم يقـل لكـم جدكُـم أبـو عثْـمان بـن بحـر الجاحـظ: «إن لابتـداء الـكلام فتنـة وعجبـا»، وهـو مـن عتبـات النُّصـوص. ألم يقـل لكـم جدكـم ضيـاء الديـن ابـن الأثـير «إن الكاتـب مـن أجـاد المقطـع والمطلـع» واحتفـى كذلـك بعتبـات الكتابـة في كتابـه «المثـل السَّـائر في أدب الكاتـب والشَّـاعر» فيقـول في صناعـة الكتابـة: «اعلـمْ أنَّ للكتابـة شرائـطَ وأركانـاً» وهـو بذلـك يـدرب الكاتـب والشَّـاعر عـلى عتبـات النُّصـوص، سـواء أكان في النَّثـر أم الشِّـعر، فيعـدد شرائـط الكتابـة وأركانهـا. ويتنـاول أهميـة البدايـات في قولـه: «إنَّـما خُصَّـت الابتـداءاتُ بالاختيـار؛ لأنَّهـا أول مـا يطـرق السَّـمع مـن الـكلام؛ فـإذا كان الابتـداءُ لائقـاً بالمعنـى الـوارد بعـده توَفَّـرتْ الدواعـي عـلى اسـتماعه، أيهـا المخبولـون اعلمـوا أولاً: أنَّـه وبعـد أنْ عَجَـزَتْ البَـلاغةُ القَدِيمَـةُ عَـنْ مُسَـايَرَةِ النُّصـوصِ وتَفْسِـيرِها أصْـبَحَتْ الشِّـعريَّةُ هـي المَـلاذُ الآمِـنُ لمَعْرِفَـةِ السُّـبل التـي تُسَـاعِدُ عَـلَى فَـكِّ طَلاسـمِ النُّصـوصِ وعَتَبَاتِهـا. مـن هنـا أيضـاً، فـإنَّ هـذه المقالـة ردٌ عـلى مـا كتـب، والـردُّ عـلى مـا كتـب عتبـةٌ نصيـةٌ. ونضيـف إلى مـا سبق كتابـاً آخـر حمـل عنـوان «الـرَّدُّ عـلى البهتـانِ في روايـة يوسـف زيـدان عزازيـل» للأنبـا بيشـوي مطـران دميـاط «وهـو كتـابٌ خصَصَـه المؤلِّـفُ للـرَّدِّ عـما تقـوَّل بـه زيـدان في أمـور تخـصُّ الكنيسَـةَ وكيـف أنَّـه سَرَقَ مَخْطُوطَـاتٍ مـن مكتبـة الأسـكندرية ضمنهـا روايـة «عزازيـل».. لـكلِّ مـا سبق فقـد تأكـد أن الـرَّدَّ عـلى مـا كُـتِبَ مـن الأهميـة بمـكان؛ لأنـه يجعلنـا نعـود إلى النَّـصِّ الأصـلي؛ سـواء أكان مـا كتـب عنـه بالسَّـلب أم بالإيجـاب، ليصبـح عتبـة ندخـل مـن خلالهـا عـالم النـص.

(س)

السَّرِقاتُ الأدَبِيَّةُ plagiarism. Plagiat

السَّرِقَـاتُ الأدَبِيَّـةُ والفَنِيَّـةُ عـلى مـرِّ التَّاريـخ مـا هـي إلا عتبـاتٌ نَصِّيَّـةٌ مُهمَّـةٌ لـلأدبِ والفـنِّ؛ لأنَّهـا في الأدَبِ أو الفـن تسـتدعي نَصَّـين مُهِمَّـين؛ الأول هـو الأصْـلُ، والثَّـانِي المَـسْرُوق، بمعنـى أنَّ الحَديـثَ عـن السَّرِقَـاتِ أو الاسْتِشْـهَادَ بالمَـسْرُوقِ، لتِبْيَـانِ الأصْـل، يَجْعَلُنـا حتـماً ندخـل إلى عـالم النَّـصِّ، فالسَّرِقَـةُ تحفِّزُنَـا عـلى البحـثِ في المَـسْرُوقِ، والمُقَارَنَـةِ بالأصـلِ الـذي سُرِقَ منـه، سـواء أكانـت أعـمالاً أدبيـة أم فنيـة، ومـا يُنسـب إلى الآخريـن في مجـال الفنـون كافـة دون وجـه حـق، سـواء أكانـوا أحيـاء أم أمواتـاً بـدون قصـد، وكيـف أنَّهـا سَرِقـةٌ والسَّرِقَـةُ في عُـرْفِ جَمِيـعِ الأديـانِ حـرامٌ، قبـل أن يكـون لهـا قانـونٌ مـن خـلال حمايـة الملكيـة الفكريـة، لذلـك فإننـا إذا تلمسـنا ذلـك المُصْطَلَـحَ في كتـبِ المتقدمـين والمتأخريـن سـنعي أن السَّرِقَـاتِ لهـا تاريـخٌ طويـلٌ في العـالمِ العـربي وأيضـاً الغـربي بـلْ ومنـذُ زمـن الإغريـق وحتـى الآن، ولكـنَّ صُعُوبَـةَ تلـك السَّرِقَـاتِ في سَرِقـاتِ المعـاني والأخيلـة والفكـرة. والحديـثُ عـن السَّرقـاتِ الأدبيـةِ كثـيرٌ ومتشـعبٌ، وهنـاك مؤلفـاتٌ ضَخْمَـةٌ في ذلـك، ولكـن مـا يهمنـا هنـا أنْ نؤكِّـدَ عـلى أن تلـك السَّرِقَـاتِ تَسْـتَدعي البحـثَ في النَّـصِّ لتستكشـفَ هـل بالفعـل هـذا النَّـصُّ مَـسْروقٌ أم لا؟ وهـل هنـاك أبيـاتٌ شـعرية أو نصـوصٌ نثريـة بعينهـا مأخـوذة مـن آخريـن أم لا؟ وكذلـك في الرسـومات المختلفـة، وحـين نبحـث في ذلـك، فالأمـر يحتـم علينـا المقارنـة بـين القديـم والحديـث، الأمـر أيضـاً الـذي يجعلنـا نخـوضُ غِـمَارَ التَّدقِيـقِ والمقارنـةِ بـين النَّصَّـينِ، بمعنـى فحـص النَّصَّـينِ فَحْصـاً جيـداً للتأكيـد عـلى السَّرِقـة

مِنْ عدمه، وبهذا الشَّكل تصبحُ السَّرِقَةُ طريقاً للولوج إلى النَّصِّ، وعتبة من عتباته؛ لأنَّها تعطينا تأشيرةً للدخول إليه، وحينَ نعلمُ أنَّ هناك نصًّا مَسْرُوقاً نبحثُ في هذا النَّصِّ من خلال إعمال بعض القوانين الخاصة بالسَّرِقَاتِ الأدَبِيَّةِ؛ لنتعرف إذا ما كانَ النَّصُّ بالفعل مَسْرُوقاً ومنسوباً إلى آخر، وليس له، وهل هذه السَّرِقَةُ كانتْ في عهد الذي سُرق منه، أم جاءت بعد وفاته، وهنا ندخل إلى قضية الانتحال، وما ذكره الدكتور طه حسين جديرٌ الآن بأن نعيده، وكيف أنَّ هناك أشعاراً قد تمَّ انتحالُها ونسبتها إلى آخرين، وما خلف الأحمر علينا ببعيد، وحين نبحث في تلك السَّرقاتِ بالتأكيد سنغوص في أعماق النَّصِّ، سواءً أكان النَّصُّ المَسْرُوقُ والمنسوبُ إلى غيرِ صاحبه أم الأصل، وفي جميعِ الحالاتِ، فإنَّ تلك السَّرِقَاتِ وتعقبها تُفضِي بنا دونَ أدنى شك إلى المعرفة.

وأمر السَّرِقَاتِ يَسْتَدْعِي عَدَداً من المُصْطَلَحَاتِ التي تحتاج إلى دِرَاسَاتٍ عديدةٍ، وبالفعل هناك دراساتٌ في ذلك، ولكن ما نراه الآن من أمرِ السَّرقاتِ يحتاجُ المَزِيدَ منها، ومِنْ تلكَ المُصْطَلَحَاتِ التي تتداخلُ مع مُصْطَلَحِ السَّرِقَاتِ الأدبيةِ أو الفنيَّةِ، التي يجب التفرقة بينها وبينَ السَّرِقَةِ الحقيقية، لأنَّ هناكَ دِرَاسَاتٍ عديدةً في هذا الشأن تأكيداً على أنَّها بعيدةٌ عن السَّرِقَةِ، كما في «تداعي المعاني والأفكار» وهذا الأمرُ يجرُّنا إلى القولِ بأنَّ هناكَ إشكالياتٍ عديدةً تُطرحُ، نَحْوَ مُصْطَلَحِ التَّناص، وهل التَّناص يعتبرسَرِقةً؟ لأنَّ التناص يستدعي نصًّا آخر، من خلالِ التَّلاقِي الفكري والإبداعي، أي أنَّ هذا المُصْطَلَحَ قد يَظْلِمُ صاحبَه الحديث؛ لأنَّه يشتركُ مع القديم في معنى بعينه، وفضلاً عن مصطلح التناص، فإنَّ هُنَاكَ مُصْطَلَحَاتٍ أخرى تدخل من قريب أو بعيد تحت السَّرقاتِ أحياناً نحو «التأثير والتأثر» كما الحال بين الشَّرق والغربِ في أمور عديدة، بمعنى آخر حين نتناول الحديث عن «الكوميديا الإلهية» لدانتي الإيطالي، هل نعتبر ما قام به سرقة حقيقية من «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، وهل نعتبر ما قام به المعري سرقة من كتاب «التوهم» للمحاسبي، وهل نعتبر ما قام به المحاسبي يعتبر سرقة من فكرة الإسراء والمعراج بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم أم لا؟. وهل تأثر

الدكتـور محمـد منـدور بكتـاب «نـماذج بشريـة» لجـاك كالفيـه، وهـل أخـذ المـازني بعـض أشـعاره مـن تومـاس هـود كـما قيـل، وإذا عدنـا إلى الـوراء سـنجد أسـطورة أوديـب القديمـة التـي ألفهـا هومـيروس في منتصـف القـرن التاسـع قبـل الميـلاد في الأوديسـا ومعظـم الشـعراء الذيـن جـاءوا بعـده قـد كتبوهـا مـرة ثانيـة، بسـبب إعجابهـم الشـديد بهـا نحـو شـعراء اليونـان الكبـار أسـخيلوس، سـفوكليس ويوربيـدس وغيرهـم، وأضافـوا إليهـا وحذفـوا منهـا، فضـلاً عـن الشُّـعراء الفرنسـيين الذيـن فتنـوا بهـا نحـو كورنـاي الـذي كتـب قصـة تمثيليـة لأوديـب أثـارت حفيظـة الكثيريـن، فهـل نعتـبر ذلـك سرقـة؟ كل هـذه قضايـا يَطرحهـا الفكـر، فهـل تدخـل في بـاب السَّرقـات أم في بـاب التأثـير والتأثـر. ولكـنَّ السَّرقاتُ مـن الأمـور الظاهـرة للعيـان، النـص بأكملـه منقـول أو جـزء منـه فهـذه سرقـة، والفكـرة نفسـها تعتـبر سرقـة، إذا كانـت قـد نقلـت كـما هـي دون زيـادة أو نقصـان، والشـاهد هنـا في هـذا المصطلـح أن لـولا وجـود تلـك السرقـات مـا سـمعنا ضجـة كـبرى حـول تلـك الأعـمال مـن الفـن والأدب والعلـم، وحـين أسـمع أن هنـاك سرقـة في موضـوع بعينـه فاضطـر إلى تتبـع ذلـك الموضـوع أي أن السرقـة كانـت سـبباً في قـراءة هـذا الموضـوع بالضبـط مثلهـا مثـل العنـوان أو الإهـداء أو الخواتيـم والتذييـلات خاصـة بعتبـات النصـوص. وقـد عـرض الدكتـور محمـد مصطفـى هـداره في كتابه»مشـكلة السرقـات في النقـد العـربي» العديـدَ مـن الدراسـات التـي تناولـت تلـك القضيـة المهمـة والخطـيرة في الوقـت نفسـه، وعـرض للكتَّـاب الذيـن رصـدوا بعـض مظاهـر السَّرقـة نحـو أحمـد الشَّـايب في كتابـه «أصـول النقـد الأدبي» و«النقـد المنهجـي عنـد العـرب» لمحمـد منـدور، و»نقـد الشـعر» لقدامـة بـن جعفـر، و«الوسـاطة بـين المتنبـي وخصومـه» للقـاضي الجرجـاني والمـوازن بـين الطائيـين للآمـدي و«عيـار الشـعر» لابـن طباطبـا العلـوي. «ولعـل هـذا الموضـوع كان مـن أبـرز الموضوعـات التـي عالجهـا النقـد العـربي في قديمـه وحديثـه؛ إذ إنَّ مـن أهـم الأهـداف النقديـة الوقـوفَ عـلى مـدى أصالـة الأعـمال الأدبيـة المنسـوبة إلى أصحابهـا، ومقـدار مـا حـوت مـن الجـدة والابتـكار أو مبلـغ مـا يديـن بـه

أصحابها لسابقين من المبرزين من الأدباء من التقليد والاتباع»[1]. وهذا ما تلح عليه الضمائر الحية التي تدعو إلى احترام فكر الآخرين وعدم التعدي عليه بالسطو فقد تعبوا فيه وسهروا من أجله الليالي وواصلوا النهار، وهو ما صرخ من أجله الدكتور بدوي طبانة حين قال: «فالعمل على انتزاع الفكرة من منشئها ومبدعها جنايةٌ، لا تقل عن جناية سلب الأموال والمتاع من صاحبها ومالكها، والمفكرون رأس مالهم في الحياة هو أفكارهم التي اهتدوا إليها بعقولهم المنيرة وبصيرتهم النافذة وقريحتهم الوقادة وتجاربهم الكثيرة، وبسببها أصابهم الكد والإرهاق، وسهر الليالي وواصلوا بها النهار لينفعوا بها الإنسانية، وكل حظهم من هذا العناء أن يكون لهم مجدٌ يذكرون به في حياتهم، ويخلدهم بعد مماتهم»[2]. وقد عرَّف الدكتور هداره السرقات بقوله: «السَّرقةُ- مهما كان موضوعُها- شيء مستكره، ولفظٌ بغيضٌ، تُنكره الأسماع، وتزدريه النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتردع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون»[3] ويورد لنا الدكتور طبانة في كتابه شاهداً أولياً على سرقة بيت من الشعر وهو الأمر الذي جعل الناقد يبحث في تلك القصيدة من أولها إلى آخرها لعله يجد هناك سرقات أخرى «ولما قال بشار بن برد:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته   وفاز بالطيبات الفاتكُ اللهجُ

أخذه دعبل بن علي الخزامي فقال:

من راقب الناس مات غماً   وفاز باللذة الجسورُ

(١) د. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦ ص ٣.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠، ٣١.

(٣) د. محمد مصطفى هداره، مشكلة السرقات الأدبية، في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٨ ص٣.

ولما سمع بشار بيت دعبل ثار وقال ذهب ابن الفاعلة ببيتي»[1] وهنا يتأكد قهر المسروق عما جادت به قريحته، وأيضاً نرى أنَّ الرواةَ قد ذكروا «أن بيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صَحبي عليَّ مطيَّهم   يقولونَ لا تَهْلِك أسى وتَجَمَّلِ

قد أخذه طرفة بن العبد فقال:

وقُوفاً بها صَحْبي عليَّ مطيَّهُم   يقُولُون لا تَهْلك أسى وَ تجلَّدِ

فلم يغير في البيت إلا قافيته»[2]. والسُّؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك جدوى من دراسة شعرية السَّرِقَاتِ الأدبية والفنية والمصنفات المختلفة؟ بمعنى أدق، هل ستعود بالنفع على المبدعين تلك الدِّرَاسَة؟ حيث إنَّ هذا الأمر بات يؤرِّقُ الكثيرين خاصة في الأبحاث العلمية التي يتقدم بها البعض للترقية وما شابه ذلك، نقول: إنَّ دراسةَ الشِّعريةِ في تلك السَّرقات والعلاقة بين الشيء المَسْرُوقِ والسَّارق لتخضعان إلى التحليل النفسي للأدب، وهنا لا بد من معرفة الدوافع النفسية والاجتماعية لتلك السَّرقات، كما أشار إلى ذلك الدكتور مصطفى هداره في دراسته عن السَّرقات الأدبية، بل إنَّ هناك دراساتٍ بعينها، وإنْ ذكرتْ أنها ستبحث الدوافع النفسية لذلك، فإنها لم تفعل مثل دراسة دكتور بدوي طبانة، دون الخوض في الأثر الذي يترتب على ذلك، وإذا كان الأقدمون قد وقفوا على ما هية السَّرقاتِ، فقد أتعبوا أنفسَهم في البحثِ والتنقيب عن الشيء المَسْرُوق نفسِه ليؤكدوا السَّرقة، ولكننا الآن نتمنى أنْ نربط تلك السَّرقات قديمها وحديثها برباط الشِّعرية في دراسات مختلفة، من أجل الخروج بنتائج مرضية تكون كفيلة لردع أولئك المتسولين الذين لا يكفون عن تلك الفعلة الشنعاء، وذلك من أجل الارتقاء بالفنون في مختلف مناحيها.

أما الدكتور طه حسين فقد أبلى بلاءً حسناً طبقاً للمنهج العلمي الذي توخاه حين أنكر معظم الأشعار المنسوبة إلى عصر ما قبل الإسلام، حتى

(١) المرجع نفسه ص ٤٠.

(٢) د. محمد مصطفى هداره، مرجع سابق ص ٦.

لـو كان متأثـراً في هـذا الطَّـرحِ بمرجليـوث، حيـث عـبَّر طـه حسـين عـن فكرتـه بوضـوحٍ تـام منـذ أن بـدأ يخـط هـذا الكتـاب «نقـول إنَّ هـذا الشِّـعرَ الجاهـليَّ لا يمثـل اللّغـة الجاهليـة. ولنجتهـد في تعـرُّف اللغـة الجاهليـة هـذه، مـا هـي؟ أو مـاذا كانـت في العـصر الـذي يزعـم الـرواة أنَّ شـعرهم الجاهـلي هـذا قـد قيـل فيـه؟»[1].

وكان طـرح طـه حسـين في هـذه القضيـة الخطـيرة ليعتـبر أقـوى عتبـة نصيـة ندخـل مـن خلالهـا إلى عوامـل الشـعر في العـصر الجاهلي، فقـد كان سـبباً في إعـمال العقل في هـذا التوقيـت، وقـد لاقـى مـا لاقـاه منـذ أن صـدر كتابـه وحتـى مماتـه، ويستشـهد عـلى مـا يقـول بـما رسـخ في الأذهـان عـن الاختـلاف بـين لغـة حمـير وهـي لغـة العـرب العاربـة ولغـة عدنـان وهـي لغـة العـرب المسـتعربة، مسـتنداً في ذلـك إلى قـول الجاحـظ «مـا لسـان حمـير بلسـاننا ولا لغتهـم بلغتنـا».. سـأكتفي بذكـر نمـوذج واحـد عـما سـطَّره طـه حُسـين في هـذا الكتـاب عـن انتحـال الشـعر «هنـاك قصيـدةٌ ثالثـة نجـزم نحـن بأنهـا منتحلـة انتحـالاً. وهـي القصيـدة البائيـة التـي يُقال إن امـرأ القيـس أنشـأها يخاصـم فيهـا عَلقمـة بـن عبـدة الفحـل، وأن أم جنـدب زوج امـرئ القيـس قـد غلَّبـت علقمـة عـلى زوجهـا. وأنـت تجـد القصيدتـين في ديـوان امـرئ القيـس وديـوان علقمـة. فأمـا قصيـدة امـرئ القيـس فمطلعهـا:

خليـلي مُرّا بي على أم جنـــدب نقـضِّ لُبانـات الفـؤاد المعذب

وأما قصيدة علقمة فمطلعه:

ذهبـت مـن الهجـــران في كل مذهـب ولم يـك حقَّـــا كلُّ هـذا التجنُّـب[2]

ويُنكـر طـه حسـين هاتـين القصيدتـين بالمـرة لصاحبيهـا فهـي ليسـت لامـرئ القيـس ولا لعلقمـة الفحـل وينسـبها إلى مـا بعـد ظهـور الإسـلام، وينهـي حديثـه عنهـما بقولـه: «ومـا نظـن إلا أنَّ هاتـين القصيدتـين وأمثالهـما أثـرٌ مـن آثـار هـذا النَّحـو مـن التنافـس بـين العلـماء مـن أهـل الأمصـار الإسـلامية المختلفة»[3].لذلـك

(١) د. طه حسين، في الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٤.

(٢) د. طه حسين في الشعر الجاهلي، المرجع السابق ص ١٤٩.

(٣) المرجع السابق ص ١٥٠.

فـإن السَّرقـات الأدبيـة وبفضـل طـه حسـين في اسـتجلاء معالمهـا وتبيـان مشـاربها أصبحـت عتبـة نصيـة كـبرى عـلى الشـعر الـذي سـبق ظهـور الإسـلام، ونعتبرهـا كذلـك مـن عتبـاتِ النصـوص لسـببين أنَّ الحديـثَ عنهـا خارجيـاً مـا هـو إلا عتبـةٌ نصيـة للنَّـصِّ نفسـه تسـتدعي قـراءة العمـل، ومعرفتـه مـن أولـه إلى آخـره، ومـن هنـا تصبـح عتبـةً لدخول عـالم النَّـصِّ، والسَّـبَبُ الآخـر البحـث في النص المَسْرُوقِ منـه أي الأصـل، وهنـا نتعـرفُ عـلى نصَّـينِ أحدهمـا أصـليٌّ والآخـر مـسروقٌ منـه.

وفي هـذه الأيـام نجـد هنـاك شـيئاً قـد تأكـد الكتـابُ مـن سرقتـه، وهـو أنَّ يوسـف زيـدان قـد أخـذ روايـة «عزازيـل» بفكرتهـا مـن روايـة تشـالز كنجسـلي «أعـداء جـدد بوجـه قديـم» وغيرهـا مـن السرقـات، ومـا حـدث مؤخـراً بـين الشـاعر عبدالسـتار سـليم والشـاعر هشـام الجـخ إلا دليـل عـلى السرقـات المتعـددة، وقـد أنصـف القضـاء فيهـا عبـد السـتار سـليم وأثبـت أن الأشـعار ملـك لـه. وهنـاك العديـد مـن تلـك الشـهادات عـلى ذلـك سـواء أكانـت في الفـن وسرقـة الألحـان واللوحـات الفنيـة، ومعظـم المصنفـات الفنيـة التـي تتعـرض للسَّرقـات، مـن هنـا نقـول يجـب عـلى وزارة الثقافـة أن تضـع قانونـاً جديـداً تغلـظ فيـه أولاً عقوبـة سـارق الفكـر، فضـلاً عـن إيجـاد آليـة كـي يكـون لدينـا مرصـدٌ حقيقـي للسَّرقـات في الوقـت الحـاضر. وعليـه تصبـح السَّرقـاتُ بأشـكالها كافـة عتبـةً مـن عتبـاتِ النصـوصِ التـي يجـب البحـثُ فيهـا.

سِيرَةُ المُؤَلِّفِ Biographie de l’auteur. Author’s biography

هـل سِـيرة المؤلـف تعتـبر سـبباً في قـراءة أعمالـه؟ بمعنـى هـل سـيرته تعتـبر عتبـةً نَصِّيَّـةً للولـوج إلى عالِمـه النَّـصي؟ بمعنـى آخـر هـل تاريـخ المؤلِّـف يعتـبر سـبباً حقيقيـاً لقـراءة أعمالـه؟ فـإذا كنـا قـد اتفقنا منـذ البـدء أنَّ هنـاك نصـاً موازيـاً داخليـاً وآخـر خارجيـاً، فـإنَّ السِّـيرةَ الذاتيـةَ للمؤلِّـفِ هـي نَـصٌّ مـوازٍ خارجـي، وهـو يعمـل في النَّـصِّ مـن قريـبٍ أو بعيـدٍ، لأنَّ صَاحِـبَ السِّـيرةِ المعروفـةِ لـه تأثـيره في قرائـه. وإذا كانـت سـيرة المؤلـف مكتوبـةً في نهايـة العمـل فهـي بهـذا الشَّـكل تُصْبَح نصًّـا موازيـاً داخليـاً وفي جميـع الحـالات، فـإنَّ السِّـيرةَ الذَّاتيـةَ للمؤلِّـفِ هـي تاريخُه

الـذي يحكيـه للنَّـاس، حيـثُ «تعطـي السِّـيرةُ وصفـاً كامـلاً لحيـاة الفـرد بوصـفٍ وتحليـلِ شـخصيته وطريقـة سـلوكه وبيئتـه. ويعتـبر تاريـخ الحيـاة مـن البيانـات التـي يمكـن الاسـتعانة بهـا في البحـث ويتضمـن التاريـخ التطـوري للفـرد منـذ نشـأته واسـتجابات الفـرد المختلفـة للمؤثـرات التـي مـرَّت بـه منـذ بدايـة حياتـه، والتـي كان لهـا أثـر في تكويـن قيمـه واتجاهاتـه»[1]. فتاريـخ الحيـاةِ ممكـن أنْ يسـاعد في فهـم وتفسـير بعـض إشـكاليات النـصِّ، بعيـداً عـن البنيويـين، الذيـن ينـادون بمـوت المؤلِّـفِ وأنَّ نَصَّـه يـدرس كبنـاءٍ فقـط بعيـداً عـن المؤثـرات الأخـرى المرتبطـة بالمؤلِّـف، ولكنَّنَـا نقـول: لا يمكـن بـأي حـال مـن الأحـوال دراسـة نَـصٍّ دون معرفـة ثقافـة صاحبـه ومـدى تأثـير الآخريـن فيـه. ومـن هنـا فالسِّـيرَةُ الذَّاتيَّـةُ للمُؤلِّـفِ هـي مـن الأهميةِ بمـكانٍ في دخول عـالم النَّـصِّ» وتفيد السِّـيرةُ الشـخصية في دراسـة الحالـة وفي المنهـج العلمـي الاجتماعـي عـلى وجـه العمـوم، فهـي تعطـي سـواء بطريقـة مقصـودة أو غـير مقصـودة معلومـاتٍ تتعلـق ببنـاء وديناميكيـة الحيـاة العقليـة لصاحبهـا وطريقـة سـلوكه»[2]. وحـين نتحـدثُ عـن سـيرة المؤلِّـفِ باعتبارهـا عتبـةً مـن عَتَبَـاتِ النَّـصِّ أو نصًّـا موازيـاً لـه، فإننـا نقصـد تلـك الأعمال التـي كتبهـا بعيـداً عـن روايـات السِّـيرة الذَّاتيـة؛ ذلـك أنَّ هنـاك روايـاتٍ وقصصـاً تَحْكِـي السِّـيرةَ الذَّاتِيَّـةَ لصاحبهـا أي أنَّهـا في حـد ذاتهـا سِـيرةٌ ذاتيـةٌ، مثـل «الأيـام» للدكتـور طـه حسـين، و«يوميـات القلـب المفتـوح» لجـمال الغيطـاني» و«القلـب البديـل» للكاتـب العراقـي محمـود جاسـم النجـار، وغيرهـا مـن الرِّوايـات السِّـيرة الذاتيـة، وقـد «وقـف الباحـث أمـام السِّـيرة الذاتيـة Autobiography كمدخـل رئيـسي لروايـة السِّـيرة الذاتيـة Autobiographical novel لاعتباريـن أولهـما: إن إشـكالية الاهتـداء إلى تعريـف جامـع مانـع بلغـة المنطـق يمكـن مـن خلالـه معرفـة الأنـواع الأدبيـة أو عـلى الأقـل تمييزهـا، ليتسـنى مـن خـلال التعريـف إدراج أي عمـل أدبي تحـت النـوع الـذي يمثلـه، مشـكلة لم يحسـمها النقـد بعـد»[3] وهنـاك

---

(١) أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، مرجع سابق ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق ص ٤٧.

(٣) ممدوح فـراج النـابي، روايـة السـيرة الذاتيـة، كتابـات نقديـة، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القاهـرة ٢٠١١ص ٣٢.

تبدو إشكالية حيث إنَّ « معظم النُّقادِ والبَاحثين الذين تناولوا الأعمالَ الرِّوائية الأولى في أعقاب رواية التَّرجمة الذاتية ربطوا بين تشكيل الرِّواية الفنِّيَّةِ والسِّيرة الذَّاتية، بل منهم من يذهبُ بعيداً على نحو ما ذهب الدكتور أحمد درويش الذي يعترف بأن السِّيرة الذاتية لعبت دوراً مهماً في إنعاش الرِّواية العربية، منذ رواية «علم الدين» لعلي مبارك، وصولاً إلى أصداء السِّيرة الذَّاتية لنجيب محفوظ»[1] . وإذا كان الدكتور أحمد درويش قد أصرَّ على أن السِّيرة الذَّاتية والرِّواية جنسٌ واحدٌ، فهو بذلك يضيِّع حق الرِّواية في فنياتها وكونها عملاً أدبياً في الوقت الذي ندرك فيه أن السِّيرة الذَّاتية لا تخضع لفنيات الرِّواية، فهي سيرةٌ ذاتيةٌ بمفردها، وإذا كانت الرِّواية تحملُ السِّيرةَ الذاتيةَ للكاتبِ، فهي تتحول إلى عمل أدبي له مقوماتُه مثلما فعل جمال الغيطاني في «دفاتر التدوين» فهي سيرة ذاتية ارتبطت بفن أدبي راقٍ هو الفن الروائي، أي خضعت لمقتضيات الفن الروائي. إن دفاتر التدوين ما هي إلا سلسلة متكاملة طغى عليها الخيال الجامح. كتبها الغيطاني كسيرة ذاتية، يتذكر من خلالها عبق الماضي، ربط فيها بين الواقع والخيال، بين المحدود واللامحدود، بين الأسطورة والحقيقة؛ لتكتمل الصُّورة النَّاقصة. والسِّيرَة الذَّاتية «هي نصٌّ سرديٌّ يتميز عن الرواية المروية بضمير المتكلم، بأنَّه لا يقدِّم متخيلاً وهمياً، بل يعرض الأحداث الحقيقية التي وقعت للكاتب. ولا شك في أن الصُّورةَ التي تقدِّمُها السِّيرةُ الذَّاتيةُ قد تختلف عن حياة الرَّاوي في الواقع، إما بسبب عجز الذاكرة عند إعادة تكوين الحدث الماضي، وإما بسبب الرغبة في تجميل الحقيقة أو تعتيمها»[2]. وإذا نظرنا إلى السِّيرة المكتوبةِ بداخل العمل فهي تُلقي الضَّوءَ على حياة الكاتبِ حتى إذا كانت الرِّواية بعيدة عن السِّيرة الذاتية مثلما يفعل بعض الروائيين وعلى سبيل المثال نرى رواية للكاتب محمد محمد السُّنباطي «أنهار الدم» يخط في نهايتها بعضاً من سيرته يبدأها بـ «محمد محمد السُّنباطي. من مواليد ٢٢ ديسمبر ١٩٤٨ شبراخيت- بحيرة- مصر. درس

(١) عن المرجع السابق ص ٣٣.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، لبنان / ٢٠٠٢ ص ١١١.

الفلسفة بجامعة الإسكندرية ثم الترجمة وعمل بتدريس اللغة الفرنسية. نشر قصائده وقصصه ومترجماته في العديد من الصُّحف والمجلات المصرية والعربية...»[1] إذاً نحن أمام أمرين من السِّيرة الذاتية: الأول الرِّواية التي كتبت وهي تحكي حياة صاحبها، ثم الثاني السِّيرة الذاتية المكتوبة خلف العمل.. فأيهما يعتبر من عتبات النصوص؟ إن الاثنين من عتبات النصوص، لأن السِّيرة المطولة في عمل روائي والذي فيها يحكي الكاتب نفسه، يؤرخ فيها لحياته أي إنني حين أقرأ له عملاً آخر فقد عرفت سيرته من قبل، وفي هذه الحالة تعتبر السِّيرة الماضية هي مفتاح لهذا النصِّ الذي بين يدي، ومنها يمكن الانطلاقةُ في تفسير النصِّ، وتعتبر من عتبات النص الموازية للعمل. وما يكتب خلف العمل من تعريف مبسط بصاحبه هو أيضاً مفتاح للعمل، فعلى سبيل المثال السِّيرَةُ الذَّاتية المكتوبةُ خلفَ العمل، والتي أشرتُ لصاحبها منذ قليل، قد علمت منها أنَّ صاحبها درس الفلسفة، ولديه ثقافته الخاصة وكذلك اللغة الفرنسية، وعلمتُ أنَّه ترجم أعمالاً لآخرين، ومن هنا أعي وأعرف أنَّ هذا الرَّجُلَ مطلع على ثقافة أخرى، ولديه الإمكانيات التي من خلالها يكتب روايات جديرة بالتَّقدير، لأنَّه قد اطلع على الآداب الغربية وترجم عنها، ومن ثم فهي من عَتَبَاتِ النُّصوصِ.

وإذا نظرنا إلى أديب نوبل «مُويان» فهو يستحق أن نتناوله؛ لأن تاريخه الأدبي عظيمٌ وسيرته فارقة، فهو أديبٌ صينيٌّ كبير، ولد في كاومي أقصى شمال شرق الصين، مقاطعة شاندونغ في ١٧ فبراير ١٩٥٥ لأسرة ريفية، وعمل في الريف لسنوات عديدة، وكان قد تخرج من قسم الأدب بأكاديمية الفنون ١٩٧٦ وحصل على الماجستير في الأدب الصيني وعمل بالجامعة، وحصل على جائزة نوبل في الأدب عام ٢٠١٢ عن روايته «النهود الممتلئة والأرداف المكتنزة» ومجمل أعماله الأخرى، وله أعمال عظيمة تجلت فيها عبقريته في التعبير عن الحياة التي كان يحياها والبحث عن التاريخ. برع في المزج بين الواقعية السِّحرية والغرائبية في التراث الصيني القديم، فأصبح من الكتَّاب والأدباء

---

(١) محمد محمد السنباطي، أنهار الدم، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٧١ . نهاية العمل.

الباحثين عن الجذور كما في رواية «جمهورية الخمر» الصادرة عام ١٩٩٢، تلك الرِّواية التي يهاجم فيها مويان رجال الدولة والسلطة، ويهاجم فيها الفساد بأشكاله المتعددة، وعلى الرغم من خطورة هذه الرواية إلا إن أحداً لم ينتبه لقيمتها حين صدرت ولم يدرك المثقفون ما بها من تقنيات سردية مختلفة عن الآخرين، فهاجم السلطة والفساد المستشري وأكل الأطفال، وغيرها ولم ينتبه لها أولئك إلا بعد فترة طويلة من صدورها، تميز مويان الكاتب الصيني المعروف بذكائه في التعامل مع الظواهر المجتمعية، وتعرية ذلك المجتمع، كما حدث في رواية «الثور» حيث وضَّح فيها رأيه حول الفرق بين عهد التحرير، والعهد البائد الذي تميز بالظلم والعبودية، وهنا يظهر الجانب الاجتماعي للحياة في الصين، خاصة بعد الثورة وعهد «ماوتسي تونج» والحرية التي كان يبحث عنها الجميع، يقول مويان عن هذا التحول: «نفخ الرفيق لاوتونغ عُقب السِّيجارة المدلى من فمه بعيداً، وقال بشيء من الاحتقار: «تلك كانت طرقاً همجية عتيقة، تخلصنا منها الآن، لكن ما تقوله كان زماناً ومضى..زماناً عانى فيه الإنسان والحيوان أيضاً؛ فلم تكن الظروف ترحم أحداً، أضاف عمي ماليان: «يا سلام..هذا هو الكلام، نحن الآن في المجتمع الجديد..الكل يعيش فرحاناً، سواء كان إنساناً أم بهيمة!»[1]. وعن الألم والشقاء في حياته يقول: «من أكثر الذكريات إيلاماً ما وقع في طفولتي، عندما اصطحبتني أمي معها إلى إحدى المزارع الجماعية، حيث انهمكت في حصاد القمح. فبينما هي مشغولة بذلك ظهر أمامنا المشرف الزراعي فجأة؛ فسارع صغار الفلاحين بالفرار خشية بطشه، ولم تكن أمي تستطيع الجري بنفس سرعتهم، فلحق بها، وكان قوي البدن، هائل الجرم، ورفع كفه عالياً وصفعها بكل قوته، فارتج جسدها وسقطت أرضاً[..] وعلى وجهها ملامح انكسار، لن تزايل ذاكرتي ما حييت»[2]. وتأكيداً على حبه الشديد لأمه فقد صدَّر روايته «النهود الممتلئة والأرداف المكتنزة» بإهداء لوالدته قال فيه: «إلى روح أمي في السماء»، تلك الأم

(١) مويان الصيني، الثَّور، ترجمة د. محسن الفرجاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٣ص ٦٧.

(٢) مويان، كلمته أمام الأكاديمية السويدية ، الثور، مرجع سابق ص٣٣.

التي قال عنها بعد موتها: «ومنذ تلك اللحظة وأنا أعتبر أنَّ الأم قد صارت جزءاً من الأرض، أو أنَّ الأرض أصبحت هي الجزء المتبقي من والدتي، فكل بوحٍ لي فوق الأرض، ليس إلا مناجاة لأمي»[1]. لذلك فإنَّ الحياة القاسية التي عاشها مويان تستوجبُ الوقوف عندها كما كان الحال عند ماركيز وآخرين، لجعلها نصًّا موازياً، وكيف أنَّ سيرته الذاتية دليلٌ قويٌّ على الألم الذي جعل هناك إبداعاً حقيقياً تُوج بأرفع جائزة أدبية، وهي جائزة نوبل في الآداب. إنَّها سيرة ذاتية مؤلمة لمبدع كبير فأصبحت نصًّا موازياً لإبداعه فمنها تُستقى الكثير من المعارف حول شخصية مويان، وذلك نراه في معظم أعماله الراقية نحو روايته «الذرة الرفيعة الحمراء» والتي يستعيد فيها الكاتب حياته باحثاً ومنقباً عن الجذور كما هو المعتاد في كتاباته عن الأب وعن الأم والأجداد، فهي سيرة ذاتية يتعرفها المتلقي عن الكاتب، فضلاً عن العادات الغريبة والتقاليد المختلفة لدى الصينيين. هذه الرِّواية «ينبع عالمها السحري من استخدام عنصرين رهيفين، يعكسان وعي كاتبها بفن الرِّواية: العنصر الأول هو ذلك الرَاوي/ الطفل الذي يتذكر ويحكي ما رآه وما رُوي له، مستنداً إلى وعي بهوية الصين، يكاد يكون وعياً أيديولوجياً؛ والعنصر الثاني هو المشهد الثابت المتكرر عند كل منحنى من الرِّواية، مشهد حقول الذرة الرفيعة الحمراء، التي تشكل الخلفية الطبيعية والسحرية لعالم هذه الرواية»[2]. وفي هذه الرِّواية اتخذ الكاتبُ حربَ المقاومة ضد اليابان خلفية تاريخية للعمل، وعبر بقوة عن تلك المرحلة الفارقة التي عاشها الصينيون مقاومين لليابانيين ومدى التعذيب الذي ذاقوا ويلاته من المعتدي، وهناك مشاهد بعينها لن ينساها القارئ لهذه الرواية حول هذه الجزئية تحديداً، وبالتالي فقد عالج مويان تاريخاً من الألم حين سطَّره؛ حتى لا ينسى الشَّعب الصيني ما حلَّ به

---

(١) مويان الذرة الرفيعة الحمراء، ترجمة وتقديم حسانين فهمي حسين، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠١٢، الإهداء.

(٢) مويان، الذرة الرفيعة الحمراء، ترجمة وتقديم حسانين فهمي حسين، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٢ ص٩.

قديماً ويعتبر سيرة ذاتية لهذا الشعب في طريقه لنيل حريته وثورته على الظلم والطغيان، وقد جاء هذا الأدب الصيني العظيم ليحفظ ذلك الإرث ثقافياً وأدبياً بعيداً عن التَّاريخ والمؤرخين، والجدير بالذكر في هذا المقام أن مسيرة الأدب الصيني المعاصر قد بدأت مع تأسيس الجمهورية في عام ١٩٤٩، الأمر الذي يؤكد أهمية تأسيس «صين جديد» من قبل الحركة الوطنية في عام ١٩١٩، وهو ما ترتب عليه كثيرٌ من الاهتمامات الأدبية والثقافية، وقد كان التعليم شيئاً أساسياً في حياة مويان وهو ما رصده في أعماله الأدبية وحكاه في روايته «الألم والأوباش» منذ البدء والحوار الذي دار بين المعلم ووالده «هل فهمت قصدي؟ سأله السَّيد موروريا، فمال أبي برأسه وهو يتأمل أظافر قدميه العشرة مطروحة أمام عينيه، ولونها داكن دكنة سوداء كابي، نظر في الأمر قليلاً، ثم تكلم بنبرة مليئة بالشك قائلاً: هل تقصد أنَّ وجهة نظرك، أنَّ الولد يجب أن يذهب إلى المدرسة؛ لأن هذه هي الطريقة التي ستجعل له مستقبلاً؟ أجابه موروريا بحسم: طبعاً. .بدون كلام آخر»[1]، لقد قدم مويان للأدب الصيني تاريخاً مشرفاً يضاف إلى ما بذلته الصين في طريق نهضتها العظيم في المجال الاقتصادي الذي قفز بها قفزات استطاعت أن تتربع على عروش اقتصاديات العالم، لذلك قال رئيس أكاديمية الفنون الصينية: «إن حصول مويان على جائزة نوبل هو فوز مستحق. ففي الوقت الذي تحقق فيه الصين إنجازات تلفت أنظار العالم على المستوى الاقتصادي، تحقق كذلك إنجازات أدبية تدعو إلى الفخر، استطاع مويان انطلاقاً من الحضارة الصينية التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ وانطلاقاً من الحياة الواقعية الثرية أن يلفت انتباه العالم كله إلى الأدب الصِّيني»[2]. إنَّ السِّيرة الذاتية وتاريخ الكاتب ليعتبران من عتبات النصوص المهمة التي تجعل القارئ يحبو نحو أعماله أو تركها بفضل سيرته الذاتية وتاريخه الأدبي المشرف، ومويان من الأدباء الصينيين الكبار، وقد وضع أمام عينيه نصائح جده كونفشيوس الحكيم

---

(١) مويان، الحلم والأوباش، ترجمة محسن فرجاني، دار العين للنشر، القاهرة ٢٠١٣ ص ٥، ٦.

(٢) د. ناهد عبدالله، مويان أديب نوبل والرواية الصينية المعاصرة، مجلة الرواية الفصلية، العدد ١٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ص١٤٥.

الصيني العظيم الذي قال «التعليم دون تفكير جهد ضائع، والتفكير بدون تعلم أمر محفوف بالمخاطر».

والأمر نفسه نراه في سيرة الكاتب جمال الغيطاني فقد كان صاحب مشروع كبير وكانت حياته كفاحاً فبعد أنْ صَدَرَ كتابه الأول عام ١٩٦٩ تحت عنوان أوراق شاب عاش منذ ألف عام، والذي تضمن خمس قصص قصيرة كُتبت بعد هزيمة الجيش المصري في سيناء عام١٩٦٧، فقد أهَّله ذلك الكتاب كي يعمل في الصحافة، حيث دعاه المفكر محمود أمين العالم للعمل فيها، بحكم أنَّ الأخيرَ كان رئيساً لمؤسسة أخبار اليوم الصَّحفية ، وبدأ يتردد على جبهة القتال في أثناء حرب الاستنزاف؛ ومن ثم أصبح علامة من علامات الصحافة المصرية؛ سواء أكان من خلال كتاباته الأدبية، والتي تجلت في عشقه للأماكن والأضرحة والتاريخ أم من خلال المقالات الصحفية التي راقت لمن يقرؤها؛ حيث استطاع بحسه المرهف أن يستنطق المكان ويجعل له رونقاً وحساً وبهاءً، بعد أن جعله هوية من هوياته الشخصية، كما كان الحال عند أستاذه نجيب محفوظ، بحكم أنَّ المكانَ تاريخٌ وفلسفةٌ، وهو أول ما يسعى المرء من أجله وآخر ما يتبقى منه، فيذهب البشر ويبقى الحجر شاهداً على ما سبق. عبَّرَ الغيطاني عن المكانِ من خلال الهوية السَّردية التي امتلكها؛ حيث كان لها الفضل في صقل الهوية لديه؛ هوية اللغة أولاً ثم الهوية العربية ثانياً، والتي تناولها في كل المحافل، عارضاً من خلالها التَّاريخ المشرق للأمة العربية، عبر قلمه الحاد الرصين، مع ذاكرة الضوء الحديدية التي تميز بها؛ حيث لا مناص عنده من الخلاص منها، خوفاً من أن يمرق من جلدها أو أن يصبأ عن جنسها، إنها ذاكرة الضوء المنبعث من حضارتين عريقتين: الفرعونية العتيقة والإسلامية النورانية. فالعمارة، هي ذاكرة وفلسفة وسياسة وتاريخ، تستمد سلطتها من البشر؛ لأنَّ كلَّ شَيءٍ له عَلاقَةٌ وطيدةٌ بالكيانِ والهوية. والغيطاني لم ينس هويته العربية في يوم من الأيام، نعم هويته، تاريخه، حضارته، ثقافته؛ سواء أكان في داخل مصر أم خارجها، لأن الهوية العربية هي كيان الإنسان العربي، ووعاء يحتوي كل مكوناته، تلك الهوية التي سعى الاستعمار بكل طاقاته من أجل طمسها، واضعاً في حسابه أنه لو تمكن من طمسها، فنصبح

فريسة سهلة له يستطيع، من ثم، أن ينفث سمومه المحلاة بالعسل، فقد كان ومازال هدفه طمس معالم الماضي الحضاري للبلاد التي يغزوها، مستخدماً في ذلك شعابه الملتوية لطمس الهوية، وإن تمكن من طمسها فيستطيع هدم أهم مقوم من مقومات القومية، ألا وهو اللغة، كما حدث في الجزائر وتونس أو في دول المغرب العربي، لذلك فمن يقرأ كتاب « طبائع الاستبداد « للكواكبي في بداية العشرينيات من القرن الماضي يعِ ويعرف حقيقة هذا الأمر؛ حيث إن الكواكبي قد سخَّر كل طاقاته من أجلِ الدفاع عن الهوية والقومية العربية، كما فعل الغيطاني بحسه الأدبي المرهف وإرثه الحضاري الثقيل وتقاليده العربية الأصيلة، والتي جاءت معه عن طريق والده إلى القاهرة، والتي زخرت بها رواياته.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن الهوية التاريخية للأمة العربية كانت قد تبلورت مع الحس القومي، والتي واكبت ظهور القوميات في الربع الأخير للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث كان هذا الوقت بمثابة تحريكٍ للشعور القومي لدى الشعوب، وقد ظهرت القومية العربية في التوقيت نفسه، وقامت على أكتاف اللغة العربية، خاصة مع ظهور الواقعية. وكانت قراءات المستشرقين لتاريخ الأمة العربية من ناحية اللهجة ؛ حيث أرادوا ضياع معالم اللغة العربية الفصحى لتفتيتها إلى لهجات ودراسة تلك اللهجات كل على حدة، وطالما أن اللهجات ستدرس على حدة، فإن العروبة ستنقسم إلى قوميات مختلفة، كل منها تستند إلى لهجة، وبالتالي ينهار العمود الفقري للأمة العربية، ومن ثم الهوية، وقد تيقظ لهذا الأمر إبراهيم اليازجي في قصيدة له، مدافعاً من خلالها عن الهوية العربية، والتي استهلها بهذا البيت:

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب   فقد طما الخطب حتى غاصت الركب

الغيطاني كان من أولئك المخلصين لأمتهم، دافع عن الهوية من خلال فضائه الرِّوائي المعنوي، والمحفور في قلوب الملايين؛ حيث هناك من البشر من يتذكر أماكن لهوه ومرحه، وهناك من ينسى هذه الأماكن، ولكن من يستطيع أن يهضم تلك الأماكن بحس مرهف يعبر عنه في شكل فني راقٍ؛

إنـه الفنـان والأديـب المبـدع؛ ذلـك أن الفنـان هـو صاحـب القيـم والمعتقـدات الراسـخة في عقليتـه ووجدانـه عـبر السـنين، وهـو الـذي يسـتطيع أن يهضـم الفضاء المعنـوي الواسـع؛ ليضـم بداخلـه أماكـن مختلفـة، والتـي تطفـو عـلى السـطح في أعمالـه لارتباطهـا بالهويـة التاريخيـة لتلـك الأماكـن، وقـد تجـلى ذلـك عنـد جمـال الغيطـاني في معظـم أعمالـه؛ حيـث رأينـاه مـراراً وتكـراراً محافظـاً عـلى هويتـه العربيـة، ذاكـراً إياهـا في كل زمـان ومـكان، حتـى في أحلـك الظـروف وأصعبهـا، لا يسـتهين بهويتـه، محبـاً لأمتـه، مدافعـاً عنهـا ، يقـول «لا بـد مـن تعيـين وتحديـد، المـرء تربطـه دائـماً صلـة بالبقعـة التـي فتـح فيهـا عينيـه عـلى الدنيـا، مسـقط الـرأس ليـس موضعـاً، إنـه مدخـل المـرء إلى الكـون ومخرجـه أيضـاً، إنـه بـدء التناقـض المـؤدي إلى اكتـمال. لايكـون رحيـل إلا بعـد تمـام»[1].

الهويـة لديـه سـيرته الذاتيـة التـي ارتبطـت، بدايـة، بالمنبـع الـذي جـاء منـه جهينـة في وسـط الصعيـد عـام ١٩٤٥، فكثـيراً مـا ترنـو عينـاه متطلعـاً إليهـا، فالإنسـان يتعلـق دائـماً بالمـكان الـذي يؤويـه أو الـذي فتـح عينيـه عليـه، ويظـل ذلـك المـكان هـو المنطلـق الـذي ينطلـق منـه إلى الحيـاة وفـق زمنـه المحـدد؛ حيـث يبقـى أسـيره، يعيـش في خلـده، يسـتمد منـه وحيـه وإلهامـه، باعتبـاره المحـرك الفعـال لبـؤرة شـعوره، فهـو المـارد السـاكن في وجدانـه، عندمـا يتحـرك تهـب معـه أعاصـير الإبـداع. ومـن ثـم يظـل مسـقط الـرأس هـو الموضـع الـذي يعيـش مـع الإنسـان أينـما رحـل وحيثـما حـل، لأنـه النابـع مـن الحفـاظ عـلى الهويـة، والتـي امتـدت عنـد الغيطـاني لتشـمل بلـده مـصر وأمتـه العربيـة. انتقـال مـن الجـزء إلى الـكل، مـن الخـاص إلى العـام، هنـاك حـدود تخصـه بمفـرده، أمـا إذا تخطـى تلـك الحـدود، فإنـه يلتـزم الحياديـة، منصفـاً في فضـاء هويتـه الكليـة. يقـول ذات مـرة، وهـو خـارج مـصر «تطلعـتْ إليَّ مباشرةً. المهـم أن يعيـش البلـد داخـل الإنسـان.. هـل تتصـور أن كل إنسـان هنـا يعيـش في مـصر.. أعـرف كثيريـن هنـا، لكـن هنـاك بعقولهـم. بأمزجتهـم »[2]

(١) جمـال الغيطـاني، دفاتـر التدويـن، الدفـتر الثـاني، دنـا فتـدلى، دار الـشروق، الطبعـة الأولى، القاهـرة ٢٠٠٣ ص ٢٣.

(٢) جمـال الغيطـاني، دفاتـر التدويـن، الدفـتر الثالـث، رشـحات الحمـراء، الطبعـة الأولى، القاهـرة ٢٠٠٣ص ٦٦.

لقد كان فضاء الهوية عند الغيطاني علامة من علامات سيرته الذاتية واتكاء على الموروث لديه، ذلك الموروث الذي ملك كل كيانه. الموروث الحي النابع من الأصالة المصرية العريقة، والتي نتمثلها في تاريخها العتيق. خرج الغيطاني من الجزء إلى الكل؛ من القرية مع الإرث القديم الذي حمله إياه والده، إلى المدينة، حتى وصل إلى الدولة، ومنها إلى الأمة العربية التي ينشد الفضيلة لها في كل الأوقات. ومن ثم، ميَّز الغيطاني في أعيننا القراءة النقدية والفضاء الحي لتلك الهوية، ليجعلها ماثلة أمامنا، خاصة في مشروعه الضخم الذي عنونه بـ« دفاتر التدوين» والتي هي بجانب أنها سيرة ذاتية فهي عمل أدبي راقٍ؛ حيث مهد الطريق لنفسه لارتياد الفضاء الروائي لربطه بفضاء الهوية، منطلقاً من كينونته العربية عبر عبقريته الفذة وأسلوب سرده المفعم بالإيقاع التخيلي، والمجسد للصورة المكانية العربية في إعطائها الصبغة والدلالة الديناميكية، وفق رؤيته الخاصة المرتبطة بحبه الدفين لأمته. إن الهوية العربية قد تملكت جمال الغيطاني منذ أن اشتد عوده وأدرك ما يدور حوله، خاصة مع أقرانه من جيل الستينيات، وازدانت أكثر حين ملك زمام الكتابة خاصة الكتابة التراثية التاريخية، وخلف المقالات المتعددة، والروايات التي استلهم من خلالها الحس التاريخي، وفق إسقاطات ذكية؛ فكانت رواية الزيني بركات، ووقائع حارة الزعفران وغيرهما. وهذا الإحساس الذي تملكه هو إحساس دفين نابع من نفسٍ تشربت حب العروبة والدفاع عنها؛ خاصةً مع رواج الحركة الفكرية في وقتنا الحاضر، الأمر الذي تلمسنا بعضه في أحد برامجه التليفزيونية السابقة وهو علامات؛ حيث يظل شهراً كاملاً من كل عام وهو شهر أكتوبر، وعلى مدار أربع حلقات أو يزيد يسرد أحداث حرب الاستنزاف باعتباره شاهد عيان، وما لاقاه الجيش المصري من عقبات دفع ثمناً غالياً من أجل أن يتخطاها، وصولاً إلى انتصار ٧٣ والذي أعاد- ليس لمصر فحسب، بل للعالم العربي كله- العزةَ والكرامةَ، وهذا إن دلَّ فإنما يدل على مدى ارتباط هذا الإنسان بهويته العربية، وانتمائه العربي الذي نراه بقوة في سيرته الذاتية.

حافظ الغيطاني على هويته العربية من خلال المكان، بعد أن هضم الثقافة العربية، وأضاف إليها ثقافات مختلفة جاء على رأسها الثقافة الفارسية، والتي كانت العمود الفقري للثقافة العربية فكانت « دفاتر التدوين » دليلاً على ذلك؛ حيث إن «دفاتر التدوين» لفظتان مأخوذتان من أصل فارسي، أراد الغيطاني في مشروعه الكبير هذا أن يؤكد على حقيقة أن تلك الثقافة الفارسية قد أمدت الثقافة العربية عامة والإسلامية خاصة بمدد وإرث حضاري ساعد على ترسيخ قواعد الإسلام؛ لأن الذين دخلوا في دين الله أفواجاً من الفرس والموالي قد أضافوا إضافات حقيقية لهذا الدين العظيم، لدرجة أن هناك من يتقول بأن العرب ليس لهم حضارة وأن حضارتهم قامت على غير أكتاف العرب، ولكن يمكن القول بأنه إذا كان للفرس الفضل في إثراء الثقافة الإسلامية، والنهوض بها وبحضارتها العلمية، فإن الفضل الأول والأخير يعود إلى اللغة العربية التي كتبوا وألفوا وأبدعوا بها بدءاً بالبخاري وسيبويه ومروراً بالبيروني والفارابي، وانتهاء بالزمخشري، كل أولئك الأعلام ليسوا عرباً بل فرساً، ولكنهم كتبوا بأية لغة؟! لقد كتبوا باللغة العربية؛ حيث لم تقم لهم قائمة إلا بها، ولم يعرفهم أحد إلا بها؛ فالفضل للغة العربية التي هي لغة العرب، ومن ثم فإن اللغة باعتبارها هوية الأمة العربية ومن أهم مقوماتها، قد ساعدت على نهوض الأمة من كبوتها. قدر لي أن أعرف الأستاذ جمال الغيطاني عن قرب؛ ليس فقط لأنني باحث في أدبه، بل أيضاً لأنني محب للكتابة الجميلة الراقية التي تعمل على تحريك العقل إلى أهداف بعيدة وعميقة؛ وقد حضرت له أكثر من ندوة أدبية، سواء أكان في مصر أم خارجها؛ حيث حضرت له محاضرتين في مكتبة البابطين للإبداع الشعري بالكويت، وكان ذلك على إثر فعاليات الأسبوع الثقافي الفني التجاري المصري من ٤-١٥ مارس للعام ٢٠٠٨م ، والذي نظمته مؤسسة أخبار اليوم بالتعاون مع السفارة المصرية ومكتب التمثيل التجاري بالكويت بحضور السفير المصري والقنصل العام وقتها. وكانت محاضرته الأولى في ٤ مارس٢٠٠٨ ، عن كتاب «وصف مصر»والذي كان قد كتبه وخطه علماء الحملة الفرنسية على مصر في الفترة الواقعة بين ١٧٩٨، ١٨٠١ . أمَّا المحاضرة الثانية، والتي هي بيت

القصيـد، فكانـت عـن الأديـب الراحـل نجيـب محفـوظ ، حيـث عبقريـة المـكان، وعشـق مـصر البلـد، ذلـك المـكان الـذي أبـى أن يتركـه حتـى في أحـلى اللحظـات، حينـما حصـل عـلى جائـزة نوبـل في الآداب. وقـد ركـز الغيطـاني في هـذه المحـاضرة عـلى المـكان، وكيـف أن المـكان قد مثَّـل لنجيـب محفوظ هويـة تاريخيـة، وركنـاً حانياً يسـتند إليـه وقـت الضِّيـق والضَّجـر؛ حيـث اتخذ مـن الأزقـة والحـارات منطلقـاً له. وقـد سـعدت لرؤيـة شريـط كامـل لمـدة سـاعة تقريبـاً عـن نجيـب محفـوظ مـع جمال الغيطـاني، وقـد أخـبرني - يرحمـه الله كـما أخـبر الجميـع- أن هـذا الشريـط نـادر جـداً؛ لذلـك نتمنـى لـكلِّ مخلـصٍ لأمتـه المزيـد مـن النجـاح مثلـه، وقـد حصـل عـلى جائـزة الشـيخ زايـد في الآداب. ومؤخـراً جائـزة الروايـة مـن فرنسـا، وقامـت كـبرى المجـلات الفرنسـية المتخصصـة في الأدب والسـينما وهـي TRANSFUGE بالحديـث عنـه بطريقـة رائقـة تـدل عـلى عالميـة هـذا الرجـل. وأخـيراً حصولـه عـلى وسـام قائـد مـن فرنسـا عـن روايـة نثـار المحـو، ومـا كان ذلـك ليحـدث لـولا حبـه لقلمـه العـربي الهويـة، ولغتـه العربيـة، والشـعر العـربي العظيـم؟. إنهـا اللغـةُ العَربيَّـة هويتنـا، ومصـدر تراثنـا وثقافتنـا، ووعـاء حاضرنـا ومسـتقبلنا، ووحـي إلهامنـا وإلهـام أدبائنـا وشـعرائنا، هـي عنواننـا إذا اغتربنـا، والربـاط إذا افترقنـا، هـي منـا ونحـن منهـا، أعزهـا الله بقرآنـه العظيـم، فعـلا شـأنها، وازدان لواؤهـا. مـن هنا فـإن سـيرة جمـال الغيطـاني الذاتيـة وسـير الكتـاب المعروفـين بكتاباتهـم المتفـردة مـا هـي إلا عتبـاتٌ نصيـةٌ. أليـس بعـد ذلـك كلـه ألا نجعـل السـيرة الخاصـة بالمؤلـف عتبـة مـن عتبـات النـص؟!

[انظر من تأثر بهم المؤلف- كلمة المؤلف]

(ش)

الشهادة Témoignage. Testimony

الشـهاداتُ في العمـل هـي دلائـلُ وتأكيـداتٌ عـلى العمـل، و شـهاداتُ الآخرين عـن العَمَـلِ هـي في حـد ذاتهـا دلائـل أخـرى عـلى أهميـة العمـل، أيـاً كانـت الشـهادات، سـواء أكانـت مـن الأديـب نفسـه أم مـن الكتّـاب الآخريـن، فهـي شـهادات تـدل عـلى أهميـة وقيمـة العمـل، وهـي مـن عتبـات النـص الخارجيـة إذا مـا كانـت مكتوبـة عـن العمـل في شـكلِ مقـالٍ أو عـن سـيرة الكاتـب فيـما يتعلـق بعمـل معـين، وهـو مـا يعتـبر نصـاً مُوَازيـاً خارجيـاً، كـما اتفقنـا عـلى ذلـك منـذ البـدء، فالعتبـة الموجـودة عـبر متـن العمـل الأدبي هـي نـصٌّ مـوازٍ داخـلي مثـل العنـوان والإهـداء والاقتباسـات في أول العمـل، ويجـب أن تكتـب تحـت عنـوان «شـهادة» أي أن الأديـب يشـهد بـما فيهـا عـلى قيمـة العمـل مـن خـلال مـا يقـوم بخطـه، نأخـذ مثـالاً عـلى ذلـك كتـاب « أسـاليب الشـعرية المعـاصرة « للدكتـور صـلاح فضـل نـرى مصطفـى سـليم يقـول عنـه: «لقـد حـاول الشـيخ أن يشـقَّ طريقـه في غابـة نقديـة وعـرة بهـا مـن الإسـهامات العربيـة مـا بهـا، فاصطحـب خريطتـه وبوصلتـه، وتدارسـها بالتحليـل والتفسـير، ليخطـو خطـوة تصنـع مسـاراً نقديـاً مغايـراً ويختـط لنفسـه صفحـة في كتـاب المـوروث العـربي الخالـد، فبنـى تأسيسـه النظـري طـوال ثلاثـة عقـود، ليخـوض بعدهـا «معركـة التجريـب النقـدي» عـلى مـدى عقـده الرابـع»[1]. وهـي شـهادة مـن الشـهادات الأدبيـة التـي

(١) د. صـلاح فضـل، شـيخ النقـاد، وقائـع نـدوة الصالـون الثقـافي العـربي حـول كتـاب « عـين النقـد « ، آفـاق ، القاهـرة ٢٠١٤ص ٤٩.

تقال عن كتاب والكتاب هذا نص من النصوص المعروفة، لذلك فإن هذه الشهادة هي عتبةٌ من عتبات النصِّ الخارجية للعمل. وعن شهادة الدكتور جابر عصفور عن دراسات الدكتور صلاح فضل يقول عن دراسته للبنيوية في الغرب «علم الأسلوب والنظرية البنائية»: «فُتن صلاح فضل بهذه البنيوية، ودخل في عشقها، وتغيرت مفاهيمه كثيراً، وكان سعيداً جداً عندما سافر فرنسا سنة ١٩٦٨. المفارقة والطرافة أنَّه عندما سافر إلى فرنسا في هذا العام كانت أحداث فرنسا قد انتهت وهي ثورة الطلاب»[1].

(١) المرجع السابق شهادة د. جابر عصفور، ص ١٦.

(ص)

الصـدور والأعجـاز. The first and second half of the line of poetry.

le premier hémistiche، le seconde hémistiche

صُـدُورُ الـكَلامِ بداياتـه، ويُقصَـد بالصَّـدر هنـا صَـدْرُ البيـتِ مـن الشِّـعر، وعجـزه هـو الشـطْر الثـاني، وقـد تتفـق نهايـة الشـطرين في البيـت الشـعري مـع بدايـات القصائـد في الحـرف الأخـير، وهـو مـا يسـمى بالتصريـع، ومعنـى ذلـك كـما ذكرنـا مـن قبـل أن بدايـة الـكلام، يجـب أن يكـونَ فيهـا تحفيـزٌ وتنبيـهٌ، وهـو الأمـر الـذي نـراه كثـيراً في الشِّـعر العـربي قديـماً وحديثـاً وهـو مـا نبـه إليـه ابـن الأثـير في كتابـه « المثـل السـائر في أدب الكاتـب والشـاعر » فقـد حـوى هـذا الكتـاب معـارف جمـة تخـص المشـتغلين بالشِّـعر والنثـر أمَّـا أهميـة الأعجـاز والصـدور فنـرى ذلـك في قـول المتنبـي:

السَّـيفُ أصـدقُ أنبَـاءً مـن الكتـبِ في حـدِّه الحَـدُّ بـينَ الجَـدِّ واللعـبِ

وكان لهـذا البيـت قصـة عظيمـة وهـي قصـة فتـح عموريـة مـن قبـل المعتصـم بـالله؛ تلبيـة لرغبـة المـرأة التـي صرخـت مناديـة وامعتصـماه، فلبـى المعتصـم النـداء عـلى الرغـم مـن أقـوال المنجمـين الذيـن قالـوا لـه لا تسـتطيع فتـح عموريـة لمـا فيها مـن صعوبـة وقـواتٍ كثـيرةِ العـدد ومنتـشرة في ربوعهـا، إلا إنَّ المعتصـم ضرب بـكل ذلـك عـرض الحائـط، ولم يخـش كلام المنجمـين وأخـذ قـرار فتـح عموريـة، وبالفعـل فتحـت لـه عموريـة، فأنشـد أبـو تمـام تلـك القصيـدة العظيمـة التـي يبدأهـا بالقـول السَّـابق، وهـو مـا يعنـي أنَّ السَّـيف كان أقـوى وأصـدق مـن أي

كتاب فيه تنجيم، لأنَّ في حده الحدَّ بين الجَدِ واللعبِ، وكان تاريخاً مشرفاً للمعتصم بالله الذي استطاع فتح عمورية في ظل ذلك التوجس والخوف من عاقبة الأمور. وبالتَّالي فإنَّ هذا البيتَ من الشِّعر والذي هو بداية لقصيدة عظيمة كان صدره فيه القوة وكيف أن تلك القوة كانت أقوى من الكتب، وكان العجز فيه تأكيد على أن تلك القوة مصانة ففي حد ذلك السَّيفِ الجَدُّ.

وقول حافظ إبراهيم :

وقف الخلقُ ينظرون جميعاً   كيف أبني قواعدَ المجدِ وحدي
وبناةُ الأهرامِ في سَالف الدَّهر   كفوني الكلام عند التحدي

حافظ إبراهيم شاعر الشَّعب وشاعر النِّيل خطَّ، هذه القصيدةَ حباً في بلده العظيمةِ مصر، وقد تغنت بها سيدة الغناء العربي أم كلثوم، وهي القصيدة التي عنونت بـ «مصر تتحدث عن نفسها» وبالفعل مصر تتحدث فيها عن عظمتها وحضارتها وقوتها وكيف أنها أساس الشرق كله، وجدير بالدول الباقية أن تستمع لها، وإذا كان هذا البيت هو بداية لتلك القصيدة العظيمة، فإن صدره فيه عزة وشموخ وعجزه فيه تأكيد على تلك العزة بأن الجميع يقف متعجباً مما صنعته العظيمة مصر. والبيت التالي فيه الأمر نفسه في الصدر بناة الأهرام الفراعنة العظام وفي العجز تأكيد على تلك العظمة بأن كفوني الكلام عند التحدي، لأن أفعالهم تؤكد على ذلك دون كلام.

قول حليم دموس عن اللغة العربية

لغة إذا وقعت على أسماعنا   كانت لنا برداً على الأكباد
ستظل رابطة تؤلف بيننا   فهي الرجاء لناطق بالضاد

يبدأ البيتين بكلمة «لغة» وينتهي بالضَّاد، وهناك علاقة بين الاثنين فلغتنا العربية التي يتحدث عنها هي لغة الضاد أي هي اللغة الوحيدة التي بها حرف الضاد، وتبدو العلاقة بين الصدر والعجز في حب الشاعر للغته العربية التي يحاول الدفاع عنها بصور شتى، فهي التي إذا وقعتْ على آذاننا كانتْ بمثابة البرد على أكبادنا الملتهبة، من أجل ذلك ستظل هي الرابط بين

الأشقاء العرب جميعاً مهما حاول الاستعمار التفرقة بينهما، إنها لغتنا ومصدر إلهامنا وإلهام أدبائنا وشعرائنا، ولكن ولأسبابٍ نحنُ مصدرُها تقريباً هانت اللغة على أهلها فصرخ من أجلها حافظ إبراهيم وسار من ورائه المخلصون فقد كتب قصيدته المعروفة عن لغتنا العظيمة « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها» عام ١٩٠١. من هنا فإن هناك صدوراً وأعجازاً لأبيات بعينها هي مفتاح لقصائد طويلة، وعتبة من عتباتها، كما الحال في فتح عمورية لأبي تمام.

الصُّورة في العملِ L'image dans l'oeuvre. The picture within work

تأتي الصُّورة في العمل لإثباتِ ما تمَّتْ كتابته، فإذا كان العملُ كتاباً علمياً يحتاجُ إلى صور توضيحية فهذه الصورُ عتباتٌ نصيةٌ للعمل، لا نفهم العملَ إلا بها، وأيضاً إذا كان العملُ إبداعاً شعرياً أو نثرياً أو مسرحياً، أو نقدياً، أو سيرة ذاتية أو أي فنٍ من الفنونِ الأخرى، فهي تعبِّرُ تعبيراً بصرياً يُترجِمُ ما هو مكتوبٌ، ونأخذ بعضاً من الأمثلة على ذلك؛ كما الحال في الموسوعات الكبرى مثل موسوعة «وصف مصر» التي خطَّها علماءُ الحملةِ الفَرَنْسِيَّةِ على مصر وتُرجمت إلى اللغةِ العربيَّةِ مؤخراً، فبها صورٌ توضيحيةٌ لما تمتْ كتابته في المتن، حيث تناولوا كلَّ الأشكال الموجودة في مصر، ولم يتركوا شيئاً إلا عبَّروا عنه بالرَّسم والكتابة. على سبيل المثال نرى أشكالاً مختلفةً لقطع من الذَّهب في نهاية الجزء السَّادس من الموسوعة خاصة في اللوحة الأولى من الكتاب[1]، وفي أثناء الكتاب يسرد لنا علماء الحملة طريقة تنقية الذَّهب التي صوروها في نهاية الكتاب «ويبقى الذَّهب، بعد أنْ يتمَّ انفصاله عن الفضَّة، التي تكون قد ذابتْ كليةً بفعل حمض النيتريك، مترسباً في قاع المطرية على شكل ذرات لون أرجواني قاتم...»[2]..ويظل الكاتب يوضِّح أكثر طريقة ذلك الانفصال وتلك التنقية؛ لذلك أصبحتْ هذه الصورُ دليلاً على العمل

(١) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ترجمة زهير الشايب، الجزء السادس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ص ٢٦٧.

(٢) موسوعة وصف مصر، المرجع السابق ص ٢٤٣.

وعتبةً ندخلُ العملَ من خلاها. ونجد كذلك كتاب «فجر الضمير» لجيمس هنري برستد به صورٌ عديدة في نهاية الكتاب تبرهن على ما ذكره في المتن عن الحضارة المصريةِ القديمةِ، وتعتبر تلك الصُّور المأخوذة عن مومياوات فرعونية، عتباتٍ نصيةً أيضاً. فنجد صورةً «لتوت عنخ آمون»[1]. أتت تدعيماً لما سطَّره جيمس هنري برستد في المتن من الحديث عن الإله آمون، وجاء تحت الصورة»صورة٢ تمثال لتوت عنخ آمون في صورة «أوزير» تحرسه «ألبا» «روحه» من اليسار و»الكا» قرينته» من اليمين. هذا التمثال البديع المصنوع من الخشب لا يتجاوز طوله١٢ بوصة، وهو مثال لجمال الصنع، الذي امتازت به محتويات قبر توت عنخ آمون، حتى أصغرها حجماً، وتدلُّ النقوش المحفورة على قاعدته على أنه هديةٌ جنازية قدمت للملك من مدير الجبانة الملكية»[2]. وكانت الصُّورة هنا أيضاً تدليلًا على ما ذكره الكاتب من أحاديث عديدة عن الإله آمون، يقول الكاتب طبقاً للبرديات القديمة التي تتحدث عن الإله، وما كان يقوم به: «لقد وجدتُ أنَّ ربَّ الآلهة أتى كريح الشَّمال وأمامه الهواء العطر حتى ينجيَّ الرَّسام «نخت آمون» ابن رَسَّام «آمون»..ويقول بالرَّغم من أنَّ العبدَ اعتاد ارتكاب الخطيئة فإنَّ الربَّ من شأنه الرحمة؛ لأنَّ الرَّبَ رب «طيبة» لا يصرف كل اليوم غاضباً، فإذا غضب لحظة، فإنَّ ذلك الغضبَ لا يدوم طويلاً..بل يلتفت إلينا في شفقة، إن «آمون» يلتفت إلينا بنفسه»[3].

وفي كتاب «سِحر البدايات» نجد صوراً عديدة تؤكد ما تم تدوينه في الكتاب؛ حيث تناول الكاتبُ في هذا العمل معظم البدايات الخاصة بهذا الكونِ الذي نحيا فيه. فعن بدايات تكوين الأرضِ نجدُ صوراً لعصور مختلفة عبر التَّدرج في التكوين بما فيها تكوين الأرض في العصور الجليدية الأوروبية، ويأتي بصورة توضيحية للأرض في العصر الجليدي، كُتِبَ أسفلها: «صورةُ

(١) جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ، ص ٤٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٨٨.

(٣) المرجع السابق ص ٣٧٥.

الأرضِ في العصر الجليدي الأخير قبل حوالي ١٨٠٠٠ سنة من الآن.»[1] وكان ذلك توضيحاً وعتبةً لما سطَّره في المتن حيث يقول: «أُطلق على العصور الجليدية أسماء مناطق الثلاجات في جبال الألب في أوروبا بعد أنْ وجدت فيها رواسب الثلوج في تلك العصور، وكانت بين كلِّ عصرٍ وآخر فترةٌ دفيئةٌ، وفي الشَّرق والمناطق الاستوائية ظهرت العصور المطيرة مقابل العصور الجليدية في أوروبا ويذكر أنَّ لكلِّ منطقة أسماءً خاصةً بتلك العصور»[2].

وفي كتب النقد التي تتناول النظريات الحديثة أو القديمة نجد رسومات توضيحية لما يسطره الكاتب في عمله، وما مربع غريماس علينا ببعيد الذي تناولته الأقلام هنا وهناك[3]، ونجد أيضاً في كتاب «علم الأسلوب والنظرية البنائية» رسوماتٍ متعددة لتبيان ما تمت كتابته في المتن، ففي الصفحة رقم ٢٤٠ نجد رسمةً بها أسهمٌ متداخلة ومتخارجةٌ، تؤكِّدُ عمَّا خطَّه الكاتبُ فيما سبق، وتحتها كُتب:»الاختبار التبادلي لبواعث خارجة عن اللغة»؛ حيث يحصي الكاتب أشكالاً مختلفة للاختيار والتي تؤشر على الأسلوب في الكتابة ولخَّصَها في أربعة أشكال يقول الكاتب قبل الرَّسمة التوضيحية:»فإذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناها أربعة، تمثل أنماطاً أو مستويات مختلفة هي: التبادلية والنحوية والأسلوبية والمحايدة، وتكون بالتأكيد سلسلة متراكبة بشكل أو بآخر، ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختبار على النموذج المرسوم في المخطط»[4]. وكذلك الأمر حين تناول الكاتب المظاهر

(١) د. خزعل الماجدي، سحر البدايات، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٦ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق ص ٥٨.

(٣) مربع غريماس مصطلح « للتعبير عن التمثيل المرئيلبنية الدلالة الأوَّلية. تتحدد هذه البنية بأنَّها علاقة بين لفظين على الأقل، ومعنى ذلك أنَّها تقوم فقط على التضاد الذي يميّز المحور الاستبدالي في اللغة. ومع أنَّ التقاليد اللغوية فرضت مفهوم الثنائية، فإن ياكوبسون اعترف بوجود نوعين من العلاقات الثنائية: التضاد والتناقض، وقد استند غريماس إلى هذين النوعين معاً ليرسم بنية مربعة الأطراف سمَّها المربع السيميائي» عن معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكورص ١٤٧.

(٤) د. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية،الطبعة الأولى دار الكتاب المصري، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٤٠.

الجمالية والدلالية في الشعر، جاء برسمة توضح المُرْسِلَ، ومنه كانت الرِّسالة من خلال القناة الاتصالية ثم المُتلقي، وهناك هيكل توزيعي مشتركٌ بين المُرسِلِ والمُتلقي. وتحت الرَّسمة ذَكَرَ الكاتبُ أنه» يلاحظ أنَّ كلمةَ اللغة هنا تطلق بأوسع معانيها على مجموعة من الرموز المنتظمة طبقاً لقواعد محددة، وعلى هذا فإنَّ الرِّسالة الشِّعرية تنحلُّ إلى عدد من اللغات حسب المستوى الذي يتخذه الملاحظ والموقف الذي يهتم به طبقاً للشكل السَّابق»[1]. وفي الشعر العربي نجد دواوين عديدة فيها صورٌ توضيحيةٌ ورسوماتٌ مختلفةٌ معبرةٌ عن المعنى الذي يقصده الشَّاعر في قصيدته، فضلاً عن الرُّسومات التي تعبِّرُ عن أهم الأحداث في الأعمال الرِّوائية فقد تُبنى الرِّوايةُ على حدثٍ بعينه، فيأتي الرَّسام ويرسم تلك الرَّسمة المعبرة ويجعلها بداخل العمل حتى يؤكد على الفكرة التي يرمي إليها الكاتب؛ لذلك فإنَّ الصُّورة بداخل العمل قد تنير الطريق أمام المتلقي، وتصبح عتبة نصية.

(١) المرجع السابق ص ٥٩٧.

(ط)

الطِّباعة printing impression.

الطِّباعــةُ هــي طَريقــةُ صُنــع الكِتَــابِ، وطريقــةُ الطَّبْــع بالأحْــرُفِ المُنضَّــدة ومــا يتعلَّــق بهــا مــن أَعــمال تَخُــصُّ التَّركيــبَ وكذلــك التَّصحيــح، والطِّبَاعــةُ علــمُ الكتــاب، بــل نقــول: إنَّهــا الكتــابُ نفسُــه، ومــا يلحــق بــه. وبنــاءُ الكتــابِ يدخــلُ ضمــن الببليُوجرافيــا التَّحليليــة. والطبَاعَــةُ عتبــةٌ مــن عَتَبَــاتِ النُّصــوصِ، فلولاهــا مــا قــرأ أحــدٌ ولا اطلــع عــلى الآدابِ والعلــوم، ولا اتَّسَــعَ نطــاقُ القِــرَاءَةِ، ونتذكَّــرُ المخطوطــاتِ التــي ظلــتْ لأمــدٍ طويــلٍ مخطوطــةً ونُسَــخُها معــدودةٌ لا يقرؤهــا إلا مــن طَــافَ البــلاد شرقــاً وغربــاً ليطَّلــعَ عــلى مخطوطــةٍ هنــا أوهنــاك، ولكــنَّ الطِّباعــةَ أتاحــتْ الفُرْصَــةَ للجميــع كــي يقــرؤوا، وأصبحــتْ هنــاك علاقــةٌ بــين الطِّبَاعَــةِ والقــارِئ أي أنَّهــا إحــدى الطُّــرقِ المُؤَدِّيَــةِ إلى المَعْرِفَــةِ، وبالتَّــالي هــي عَتَــبَةٌ للنَّــصِّ نفسِــه. وتاريخيــاً نجــد أنَّ الطِباعَــة «عَرِفَهــا الإنْسَــانُ منــذُ القــرنِ الخَامــسِ عَشَر الميــلادي وذلــك عندمــا اخــترعَ الألمــانِي «يوحنــا جوتنــبرج» طريقــة للطِّباعــة بالأحــرف المعدنيــة المتحركــة، وقــد عَرِفَــتْ المؤلفــاتُ العَرَبِيَّــةُ طريقَهــا إلى الطِّباعــةِ في أوروبــا وليــس الــشَّرق، حيــثُ اهتَّــم الأوروبيــون بطباعــةِ الكُتــبِ العربيــةِ منــذ القــرن السَّــادسِ عــشر الميــلادي، وذلــك في سـياق اشــتغالهم بعلــوم الــشَّرق وثقافتــه وديانتــه، وهــي مــا يطلــق عليــه اصطلاحــاً حركــة الاســتشراق»[1]. أمَّــا الطِّبَاعَــةُ في الــشَّرق العــربي، فإنَّهــا قــد جــاءت متأخــرة عــن الغَــرب، وربــما كانــت الحملــةُ

---

(١) د. شـعبان عبدالعزيـز خليفـة، الببليوجرافيـا التحليليـة، دراسـة في أوائـل المطبوعـات، دار الثقافـة العلميــة، الإســكندرية مــصر، ٢٠٠٠ص ٣٥.

الفرنسيةُ على مصر عام ١٧٩٨م وما سبقها في بلاد الشَّام سبباً من أسباب معرفة الطِّباعة والاستفادة منها»، ولم تدخل الطِّباعةُ إلى بلاد الشَّرق إلا في أوائل القَرْنِ الثَّامن عَشَر، حيث أُنشئت أول مطبوعاتٍ عربيةٍ في مدينة حلب ١٧٠٦ وكان أوائل الكتب المطبوعة في حلب كتاب «الزبور الشَّريف» الذي طبع في ٢٧٦ صفحة وكتاب «الإنجيل الشَّريف الطاهر والمصباح المنير الزاهر في ٥٩٠ صفحة»[1].

وتأكيداً على الدَّورِ العَظِيم للطِّباعة، وإذا كانَ المُرَادُ طِبَاعَتَه مَخْطُوطَةً من المَخْطُوطاتِ القدِيمة التي لها أَهميةٌ كُبْرَى، فإنَّ الطَّابِعَ يحاول اختيار النُّسْخَةَ التي بها إضافاتٌ، أو التي تَمَّ تحقيقُها من المحقق بعد أنْ يقومَ بعمليةِ المُقارنة بين النُسَخِ المختلفةِ، وهنا يأتي دور المحققين للمخطوطاتِ، فالمُحَقِّقُ دورُهُ عظيمٌ وصَاحِبُ علمٍ يُعرفُ بعلم «تحقيقُ التُّرَاثِ» فدوره من الأهمية بمكان، وهو الدَّورُ الذي يسبق الطِّباعةَ مباشرةً، بعد أنْ يؤكِّدَ أهمية النسخة المحققة، فالطِّبَاعَةُ من هنا طريقٌ إلى القراءةِ، بعد أنْ انتهت عملية المقارنات بين النُّسَخِ المُخْتَلِفةِ من قبل المُحَقِّقِ، ويأتي دورُ القائِمينَ على الطِّباعةِ نفسِها، ويستدعي الكتابُ حين قراءته أولئك الجنود المجهولين الذين قاموا بعملية الطِّباعة، من تنضيد وتجميع وتصحيح أي منذ اللحظة الأولى لاستلام الكتاب مخطوطاً وصولاً إلى الشَّكل الذي بين أيدينا الآن، وهو جُهْدٌ عظيمٌ ولولاهم ما رأينا الكتاب ولا قرأناه، لذلك حُق أنْ تكونَ عمليةُ الطِّباعةِ مِنْ العَتَبَاتِ النَّصِّيَّةِ يقول ماكرو Mckerrow في كتابه «مقدمة في الببليوجرافيا لطلبة الآداب»: إنَّ العملياتِ العديدةَ التي يمرُّ بها الكتابُ هي عملياتٌ بسيطةٌ ولا تسبِّبُ أيةَ متاعبٍ في فهمها. وكل ما هو مطلوبٌ هو أن نستدعي هذه العملياتِ في عقلنا كلما استعرضنا الكتابَ ومن هنا نرى الكتابَ ليس فقط من حيثُ الفكر الموجود فيه، ولكن كذلك من زاوية هؤلاء الذين جمعوه (نضدوه) وصححوه، وطبعوه وطووا ملازمه وجلدوه، وباختصار نراه

(١) المرجع السابق ص ٣٦.

ليس فقط كوحدةٍ، ولكنَّ أيضاً كأجزاءٍ جُمِعَتْ معاً وكلُّ جزءٍ هو حلقةٌ في سلسلة متكاملة. ويستمر ماكرو في استعراض هذه الأجزاء منذ اللحظة التي يضعُ فيها الطابعُ المخطوطَ في يده ويبدأ في تنفيذ حروف الطِّباعة»[1]. وهناك إشارةٌ عظيمةٌ تأكيداً على دور الطباعةِ في قراءة العملِ وهي أنَّ النصَّ الجَيِّدَ قد يُطبع طباعةً رديئةً فيعزف القارئُ عن قراءته والعكس قد يكونَ النَّصُّ رديئاً ويطبع طباعةً فاخرة فيضطر القارئ إلى تناوله ليقرأه، أي أنَّ الطِّباعةَ عليها عامل رئيس في قراءة العمل، فإذا كان العملُ جيداً والطِّبَاعَةُ في مستواه جاءتْ النَّتِيجَةُ مُرْضِيَةً للقارئ والمُتلقي، كما لا يمكن ونحن في هذا المقام أن ننسى مهمة المُنَضِّد في عملية الطباعة، وفي ذلك يمكن الرجوع إلى كتاب» البليُوجرافيا أو علم الكتاب»[2] لمعرفة كيف أنَّ المُنَضِّد يتحمل مسؤولية عظيمة تجاه العمل، وتصبح الطباعة برمتها عتبةً من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ.

[انظر البيليوجرافيا]

الطبعات المختلفة للعمل نفسه Various edition. Édition diverse

في الطبعات المختلفة للعمل نفسه، أي المتن، توجد عبارات ومصطلحات، يجب النظر إليها، منها الطبعة الأصلية، والطبعة المحققة خاصة للمخطوطات، والطبعة المهذبة، والطبعة المزيدة، والطبعة النهائية، والطبعة المعتمدة، والطبعة الموسعة، أو كما قلت المزيدة. وهنا يجب أن نعود إلى ما دونه الدكتور كامل المهندس ومجدي وهبة في معجمهما الخاص باللغة والأدب، لأنَّه من الأهميةِ بمكانٍ، فقد أحصى تلك الطبعات ومن باب الأمانة العلمية أن أشير إليه، بل وأضمن معجمي ما يفيد الباحثين عن عتبات النصوص، فضلاً عن الإضافات.

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥٢.

(٢) يمكن الرجوع إلى هذا المؤلف الضخم، والذي اهتم بمهمة الطباعة ودور المنضد، والكتاب مرجع مذكور للدكتور شعبان عبدالعزيز خليفة، البيليوجرافيا التحليلية، دراسة في أوائل المطبوعات، دار الثقافة العلمية، الاسكندرية مصر، ص ٢٥٣ وما بعدها .

الطبعة الأصلية edition Original. Edition princeps

الطبعــة الأصليــة هــي الطَّبعــة الأولى للعمــل، والتــي فيهــا خلاصــة فكــر المؤلِّـف نحـو عملـه، ودائـماً مـا تكـون الطبعـة الأولى اختبـاراً للمؤلِّـف والمتلقـي» ويطلـق مصطلـح الطبعـة الأصليـة عـلى الطبعـة الأولى للكتـاب»[1] وهـي بأكملهـا عتبـةٌ عـلى عملـه، وهـو مـا يرتبـط أيضـاً بعتبـة اسـم المؤلِّـف، ولكـن هنـا يشـترك المتلقـي مـع المؤلِّـف في تلـك العتبـة، فالمؤلِّـف متوجـسٌ خيفـةً هـل يَقبـلُ الجمهـور عملـه أم لا؟ وهـل هنـاك نقـد للعمـل أم لا؟ ويظـل في تسـاؤلات عديـدة في انتظـار ردالفعــل للعمــل، وكذلــك المتلقــي هــل هــذا العمــل يســتحق القــراءة؟ وهــل فيـه إضافـة جديـدة أم لا؟ وينطبـق هـذا عـلى جميـع المؤلفـات الأدبيـة والعلميـة وفي التَّخصصــات كافــة، لأنَّ العلــم يحتــاج مــن يقوِّمَــه ويتلقَّــاه. ويشــعر وقتهــا الكاتــبُ بــأنَّ عملــه مقبــولٌ، إذا أقبــل عليــه النــاسُ، وإذا كتــبَ عنــه النقــاد، ســواء بالسَّــلب أم بالإيجـاب فهـو مقبـول مـن حيـث المبـدأ. أو أن يكتـب عنـه العلـماء في حالـة الأبحـاث العلميـة التـي تفيـد البشريـة، وربَّ بحـثٍ علمـي واحـدٍ أفـاد العالم كلـه، ومـن هنـا يـأتي دورُ الجامعـات في نـشر الأبحـاث العلميـة المختلفـة وتشـجيع الباحثـين، ولكــنَّ للأسَــفِ المجــلات العلميــة المتخصصــة لا يمكــن النَّــشْرُ فيهــا إلا بعـد دفـع مبلـغ مـن المـال نظـير نـشر البحـث مـن أجـل الترقيـة، وهـذا الأمـر يجعـل الباحثـين يتقاعسـون عـن النَّـشر فالحيـاةُ الماديـةُ صعبـةٌ للغايـة خاصـة في الـدول النَّاميـة، ولا بـد للدولـة أن تتدخـل لكـي يكـون النَّـشر مجانـاً دون مقابـل.

الطبعة المحققة critical edition. Édition critique

هـي الطبعـة التـي تتـم مناظرتهـا بالمخطوطـات الأخـرى، ويظهـر فيهـا خلاصـة النسـخ الأخـرى مـن المخطوطـات، بمعنـى أنَّهـا الطبعـةُ المحققـة بعـد المناظـرات المختلفـة ووضـع الحـواشِي والهوامـشِ فيهـا، فهـي «طبعـة لنـصٍّ أدبي أو تاريخـي بعـد مقابلـة نسـخه المختلفـة بعضهـا ببعـض، وإضافـة التعليقـات والحـواشي والنَّقد وشرح الغامـض مـن ألفاظـه وعباراتـه، وذلـك كطبعـة « النجـوم الزاهـرة» لابـن

(١) المرجع السابق ص ٢٣٣..

تَغْـري بـردي (٨٧٤) التـي قامـت بنشرهـا دار الكتـب في القاهـرة»[1]. وتصبـح هــذه الطبعــة عتبــة مــن عتبــات النــصِّ المهمــةِ، والتــي يعتمــد عليهــا الباحــثُ في عملـه، لأنَّهـا أصبحـتْ محققـةً أي تـم مناظرتُهـا بنسـخ أخـرى، وتجعـل الباحـث يطمئـن لهـا. وهـذا التَّحقيـق يصبـح عتبـةً مـن عتبـات ذلـك النـصِّ الـذي سـيقدم عليـه الباحـث، في دراسـته التـي انتواهـا.

[انظر التحبير]

الطبعة المزيدة، Enlarged edition. Edition agrandie

هــي طبعــة تاليــة لطبعــة ســابقة لهــا، فيهــا يقــوم الكاتــب بزيــادة مــا نقــص في الأولى، ويضـع بعـض الإضافـات التـي مـن شـأنها الإفـادة والحـرص عـلى أن تخـرج بـما يليـق، لأنَّ الطَّبعـة المزيـدةَ هـي في حـد ذاتِهـا مزيـدةٌ أي بهـا إضافـةٌ، والإضافـة هنـا لا بُـدَّ أن تكـون للفائـدة كـما ذكـرتُ. وقـد تنـاول الدكتـور زكـي المهنـدس في معجمـه الحديـث عـن تلـك الطبعـة قائـلاً: «إنهـا طبعـةٌ جديـدةٌ لمؤلَّـف مطبـوع بهـا إضافـاتٌ لم تكـن موجـودة في الطبعـة الأولى. مثـال ذلـك الطبعـات التاليـة لطبعـة ١٩٦٩ مـن قامـوس «المـورد» لمنـير البعلبكـي والطبعـة الثَّانيـة مـن معجـم «الأعـلام» لخـير الديـن الـزركلي»[2].

الطَّبْعَة المهذَّبَةُ Bowdlerized edition. Édition bowdlerisée

الطبعــة المهذَّبــة بالضَّبْــطِ مثــل تهذيــب الأشــجارِ وتهذيــب الأطفــال، بمعنــى أنَّ هنـاك أشـياء زائـدة أو غـير لائقـة في العمـل خلقيـاً يجـب حذفهـا، وهـو مـا يلاحـظ في الكتـب القديمـة. كـما هـو الحـال في طباعـة ديـوان الفـرزدق؛ حيـث قامـت دارُ ابـن الأرقـم ببـيروت بطباعتـه بعـد تهذيبـه للمؤلـف الدكتـور عمـر فـاروق الطَّبـاع عـام ١٩٩٧. ولم ننـس مقدمـة الكاتـب الكبـير عبـاس محمـود العقـاد حـين قـدم لـــ

(١) المرجع السابق ص ٢٣٣.
(٢) المرجع السابق ص ٢٣.

«مقدمـة الصحـاح» للكاتـب أحمـد عبـد الغفـار عطَّـار، وقـال في نهايتهـا: «ذلـك جهـد مشـكورٌ مأثـور للأسـتاذ الباحـث أحمـد عبدالغفـار عطَّـار يجزيـه عليـه الثنـاء الجميـل كل مسـتفيد بالصحـاح في هـذه الطبعـة المهذَّبـةِ الُميَـسَّرَةِ للمراجعـة والاطـلاع» عبـاس محمـود العقـاد في ٦ فبرايـر ١٩٥٦»[١]. وقـد أوردَ لنـا الدكتـور زكـي المهنـدس مثـلاً عـلى ذلـك في قولـه: «الجـزآن الرابـع والخامـس مـن كتـاب «الأغـاني» لأبي الفـرج الأصفهـاني، اللـذان أعـادت دار الكتـب بمـصر طبعهـما بعـد حـذف مـا لا يليـق فيهـما»[٢]. وقـد أرجـع معجـم المصطلحـات العربيـة في اللغـة والأدب ذلـك المصطلـح «التهذيـب» إلى»تومـاس بودلـر Thomas Bowdler الـذي أعـدَّ طبعـة مُهذَّبـةً لأعـمال شكسـبير سـمَّاها «شكسـبير لـلأسر» family Shakespeare (١٨١٨) حـذف منهـا- عـلى حـد قولـه» كل الـذي لا يليـق أن يقرأه رجـلٌ مهـذَّبُ بصـوتٍ عـالٍ في حـضرةِ السَّـيداتِ»[٣].

الطَّبعة النهائية Definitive edition. Édition définitive

غالبـاً تـأتِي الطَّبعـة النِّهائيـة في الأعـمال الكاملـة بعـد أن يتـوفى المؤلِّـف، أو أن تطبـع أعمالـه في طبعتهـا النهائيـة في حياتـه، كـما كان الحـال عنـد جمـال الغيطـاني في «الأعـمال الكاملـة لجـمال الغيطـاني» طباعـة الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب بالقاهرة عـام ٢٠١٦، وكذلـك الأمـر طباعـة الأعـمال الكاملـة لصـبري موسـى أيضـاً في الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب عـام ٢٠١٤. وفتحـي غانـم عـام ٢٠١٣. ويوسـف القعيـد عـام ٢٠٠٣. وحسـن فتـح البـاب ١٩٩٨، وصـلاح عبـد الصبـور١٩٩٨ أيضـاً، وهـي تعتـبر الطبعـة النهائيـة لتضمينهـا الأعـمال الكاملـة، وهـي الطبعـة المعتمـدة نهائيـاً مـن قبـل المؤلِّـف أو الطبعـة النهائيـة للمؤلفـات الكاملـة الخاصـة بكاتـب مـا، مـزودة بالمقدِّمـات والـشروح المسـتندة إلى مصـادر موثـوق بهـا. ويمكن

---

(١) أحمـد عبدالغفـار عطـار، مقدمـة الصحـاح، الطبعـة الأولى كانـت ١٩٥٦ بالقاهـرة، والثانيـة ١٩٧٩ بـيروت لبنـان والثالثـة ١٩٨٤ بـيروت لبنـان.

(٢) زكي المهندي ومجدي وهبة، مرجع سابق ص ٢٣٤.

(٣) المرجع السابق ص ٢٣٤.

اعتبار النصِّ في هذه الطبعة موثوقاً به في كل ما يدور حوله من بحوث، وما يقتطف من اقتباسات. وذلك كطبعة أعمال أبي العلاء المعري (٤٤٩هجرية) التي قامتْ بنشرها لجنةُ أبي العلاء تحت إشراف المرحوم الدكتور طه حسين»[1]. والسُّؤال كيف تكون الطبعة النهائية من عتبات النصوص؟ إنَّ البَاحثَ المدققَ الذي يبحثُ عن نَصٍّ بعينِه لكَاتِبٍ بعينه، فإنَّه يبحثُ عن الطَّبْعَةِ النِّهائيَّةِ للعمل، بمعنى قد تكونَ هناك أعمالٌ مطبوعةٌ للمؤلِّفِ من قبل وعلم أنها طُبعتْ طبعةً نهائيةً، فيتبادر إلى ذهنه مباشرةً أنَّ الطَّبعةَ النِّهائيةَ أكيد فيها آخر الإضافاتِ إنْ كان هناك إضافةٌ، وحتى لو لم يكن هناك إضافةٌ، فإنَّه يطمئنُ إلى أنَّ الطبعةَ النِّهائيةَ بين يديه، ومن ثم يدخل في دراسة الكاتبِ من خلال الطبعة النهائية، ومن هنا تعتبر عتبةً يتخطاها الباحثُ أو النَّاقد أو الكاتبُ لدراسة العمل الذي بين يديه في طباعته النهائية.

طُقُوسُ الكِتَابَةِ L'ambiance de l'ecriture. Rituals of composition

لكلِّ مبدعٍ طُقُوسُه الخَاصَّةُ في الإبداعِ، أياً كانَ ذلك الإبداعُ منْ رسمٍ ونحتٍ وزخرفَةٍ فضلاً عن طقوس الكتابةِ. والطُّقُوسُ الكتابية هي الطريقةُ التي يتَّبِعُها الكاتِبُ في حياتِه حِينَ يَقُومُ بعمليةِ الكتابة، ويزدادُ شَغَفُ الكتَّابِ المُبْتَدئين بمَعْرِفَةِ طُقُوسِ الكتَابة عن الكتَّابِ الكبَارِ، وما هي الطَّرِيقَةُ المُثْلَى للكتابةِ لديهم؟ وما الأوقاتُ المحبب الكتابة فيها عندهم؟ بل وما الأماكنُ المحببةُ إليهم التي يجدون المتْعةَ في الكتابةِ فيها مثل المقاهي المشهورة وغيرها؟ أو أماكن الاستجمام على النيل أو في أي مكان آخر. والسُّؤال كيف تكونُ تلك الطقوسُ عَتَبَاتٍ نَصِّيَّةً؟ فحين يأتي كاتبُ مُبتدئ أو حتى قارئ عادي أو شخص محبٌّ للكاتبِ نفسه يسمع عن كاتبٍ مشهورٍ أو أديبٍ مرموقٍ نال جوائزَ مختلفةً عن أعماله الأدبية، فيحاول معرفة الطريقة التي كان يكتب بها وأي الأماكن يحبُّ أن يكتبَ فيها، فهل يفضل بيته ومكتبه؟

---

(١) زكي المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ١٩٨٤ ص ٢٣٤.

أم هنـاك أماكـنَ يحـبُّ الجلـوس فيهـا، والذِّهـابِ إليهـا كـما كان يفعـل نجيـب محفـوظ وأصدقـاؤه مـن الحرافيـش والجلـوس في مقهـى الفيشـاوي القديـم أم الحديـث، وكل تلـك الأمـور تجعـل هـؤلاء جميعـاً يبحثـون في كتاباتهـم وسـيرهم الحياتيـة عـما كانـوا يفعلـون، وتصبـح سـيرهم الذَّاتيـة ومؤلفاتهـم طريقـاً لمعرفـة تلـك الطقـوس الحياتيـة لديهـم، والخاصـة بالكتابـة، فيقـرؤون أعمالهـم بحثـاً عـن ذلـك، بـل ويسـعون إلى معرفـة أدقِّ التَّفاصيـل عـن تلـك الكتابـات نحـو عـدد سـاعات الكتابـة لديهـم، والأوقـات التـي يكتبـون فيهـا ليـلاً أم نهـاراً، وهـي لم تكـن عَتَبَـاتٍ نَصِّـيَّةً فحسـب، بـل هـي عتبـاتٌ حياتيـةٌ أيضـاً عـن حيـاة الأديـب أو الكاتـب المعـروف. ومـن هنـا نعـرف أنَّ الطُّقُـوسَ الكتابيـةَ هـي الطريقـةُ التـي يتعايـشُ معهـا المبـدعُ ويجدُ فيهـا المُتْعَـةَ حـين يُمسِـكُ بالقلـمِ أو بريشـته أو بـالأداة التـي يبـدع بهـا في النحـت ومـا شـابه ذلـك.

قديـماً كانـتْ هنـاك طقـوسٌ للكتابـةِ في قـول الشَّـعر والنَّـثر، وكانـت تعتـبر بمثابـة العتبـةَ التـي يبـدأ منهـا الكاتـب الكتابـة، وتظـل ملازمـةً للكاتـبِ أو الشَّـاعرِ طـوال حياتـه وهـو مـا سـنعرفه. فعـن طُقـوسِ أبي نـواس في قـول الشِّـعر، فقـد قيـل لـه: «كيـف عملـك حـين تريـد أن تصنـع الشِّـعر؟ قـال أشربُ حتـى إذا كنـتُ أطيـبَ مـا أكـونُ نفسـاً بـين الصَّاحـي والسَّـكران صنعـتُ وقـد داخلنـي النَّشَـاط وهزتنـي الأريحيـة»[1] وقـد قـال عبـد الملـك لأرطـأة بـن سـمية: «هـل تقـول اليـوم شـعراً؟ قـال كيـف أقـول وأنـا لم أشربْ ولا أطـربُ ولا أغضـبُ. وإنـما يكـونُ الشِّـعر بواحـدةٍ مـن هـذه» وللشِّـعر أوقـاتٌ. يبعـد فيهـا قريبُـه. ويسـتصعب فيهـا ريضـه، وكذلـك الـكلامُ المنثـور في الرَّسـائل والمَقَامَـاتِ والجوابـات. ولا تعـرف لذلـك علـة إلا مـن عـارض يعـرض عـلى الغريـزة مـن سـوء غـذاء أو مـن خاطـر غـم. وكان الفـرزدق يقـول أنـا أشـعرُ تميـم عنـد تميـم، وربَّـمَا أتـتْ عـليَّ سـاعةٌ ونـزع ضرسٍ أهـونُ مـن قـولِ بيـتٍ. وللشِّـعرِ أوقـاتٌ يـسر فيـه آتيـه، ويسـمح فيهـا أبيـه منهـا أول الليـلِ قبـل تغشـى الكـرى. ومنهـا صـدر النَّهـار قبـل الغـذاء ومنهـا شُرْبُ الـداءِ. منهـا الخلـوة في المجلـس وفي المسـير وبهـذه العلـل تختلـف

(١) المرجع نفسه ص١٢٥.

أشعار الشُّعراءِ»[1]. وهذا الأمر يعتبر من طقوس الكتابة وليس أدل على ذلك من قول كُثير عزة عن كيفية صناعته للشِّعر» كيف تصنعُ إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوف في الرِّباعِ المحيلة والرياض المعشبة فيسهل عليَّ أرصنه، ويسرع إليَّ أحسنه، وحين سُئلَ ذو الرمة، كيف تعمل إذا انقفل دونك الشِّعرُ؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفتاحه؟ قيل له وعنه سألناك فما هو؟ قال: الخلوةُ بذكر الأحبابِ»[2]. أي أنَّ ذا الرُّمة يقرض الشِّعر حين يتذكر الصَّحب والأحباب، وهو نوعٌ من السلوك في قول الشعر، وعادة من عاداته، وأكد ذلك ديك الجن حين قال «ما أصفى شاعر مغترب قط» «وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً: يشعل سراجه ويعتزل، وربما على السَّطح وحده، فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه، يحكي أنَّه صنعَ ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير، وروى أنَّ الفرزدقَ كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شِعاب الجبالِ وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده، حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية»[3]. ويضيف لنا ابن رشيق في العمدة رؤيته حول طقوس الكتابة، وكيف أنَّ وقت السَّحر وقت فيه إلهام، ومن أراد أن يحفظ فعليه بالليل «مما يجمع الفكرة من طريق الفلسفة استلقاء الرجل على ظهره، وعلى كل حال فليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم؛ لكون النفس مجتمعةً لم يتفرق حسُها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعييها، وإذ هي مستريحةٌ جديدةٌ كأنَّها أنشئت نشأة أخرى؛ ولأن السَّحر ألطفُ، وأرق نسيماً هواءً، وأعدل ميزاناً بين الليل والنَّهار، وإنَّما لم يكن العشي كالسَّحر وهو عديله في التُّوسُّط بين طرفي الليل والنَّهار لدخول الظلمة فيه على الضِّياء بضد دخول الضياء في السَّحر، إلى

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، صححه مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، المكتبة التجارية، بالقاهرة ١٩٣٢ص ١٨، ١٩.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين، دار الجيل، الطبعة الخامسة، لبنان ١٩٨١ص١٢٤.

(٣) المرجع السابق ص١٢٥.

الظلمة، ولأنَّ النَّفسَ فيه كالةٌ مريضةٌ من تعب النَّهار وتصرفها فيه، ومحتاجة إلى قوتها من النَّوم، متشوقة نحوه؛ فالسَّحر أحسنُ لمن أراد أنْ يصنعَ، وأمَّا لمنْ أراد الحفظ والدِّراسة وما أشبه ذلك فالليل، قال الله تعالى وهو أصدق القائلين: ﴿إِنَّ نَاشِئَةَ ٱلَّيۡلِ هِيَ أَشَدُّ وَطۡـٔٗا وَأَقۡوَمُ قِيلًا﴾[1]. (سورة المزمل: الآية٦) وقد قال بشر بن المعتمر ناصحاً الأدباء ببعض النصائح الغالية التي من شأنها أنْ تأخذ بأيديهم إلى الرُّقي في القول إذا جعلوها من طقوسهم الدَّائمة « ومما لا يسع تركه في هذا الموضع صحيفة كتبها بشر بن المعتمر، ذكر فيها البلاغة، ودلَّ على مظان الكلام والفصاحة، يقول فيها: خذ من نفسك ساعة فراغك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإنَّ قلبك تلك السَّاعة أكرم جوهراً، وأشرف حساً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكلِّ عينٍ وغرة من لفظ شريف ومعنى بديع، واعلم أنَّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد وبالتكلف والمعاندة، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولاً قصداً، أو خفيفاً على اللسان سهلاً كما خرج من ينبوعه، ونجم من معدنه. وإياك والتوعر، فإنَّ التَّوعر يسلمك إلى التَّعقيد، والتَّعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريماً فليلتمسْ له لفظاً كريماً؛ فإنَّ حقَّ المَعْنَى الشَّريفِ اللفظُ الشَّريفُ»[2].

وحديثاً إذا كانَ المَقهى عند الأدباء الكبار متنفساً للجلوسِ فيه والحديثِ مع الأصدقاء والكتابة أيضاً وطقساً مميزاً، فإنَّ المقهى عند جمال الغيطاني وغيره كان مكانَ عبورٍ واجتيازِ مراحلٍ، سواء عبر قطاره أو عبر خلساته أو رشحاته من خلال إبراز فكرة أو إدراج رؤية معينة « فالمقهى الذي يقع على محطة القطار يمثل بقعة انتظار للمسافرين، ويكون معبراً من القرية إلى المدينة والقرى المجاورة، و يعد موقفاً متقدماً يتصدر القرية فيعطي صورة واقعية لها .»[3] يقول الغيطاني» ورغم جلوسنا في مقهى قديم إلى جوار نافذة يبدو

(١) ابن رشيق القيرواني مرجع سابق ص ١٢٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٨.

(٣) مصطفى الضبع « استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة في عام ١٩٩٨، ص١٩٦ .

مـن خلالهـا طريـق مرصـوف بالحجـر، إلا أنّنَـي لا أسـتدعيه إلا جالسـاً في قطـار مـا أجهـل وجهتـه »[1]. يربـط بـين المقهـى هنـاك والمقهـى عنـد نجيـب محفـوظ، أي أنَّـه يحفـظُ لأسـتاذه الطقـوسَ التـي كان يفعلهـا، فلـم يفتـأ الغيطـاني يذكرنـا بالمـاضي الـذي عاشـه مـع أسـتاذه نجيـب محفـوظ بحكـم أنَّ الأخـيرَ قـد سـافر في المـكان وسـار مـن بعـده تلميـذه؛ حيـث ذكـر مقهـى الفيشـاوي القديـم متحسـراً عليـه ، كـما تحـسَّر عليـه صاحبـه، حيـث كان هدْمُـه سـبباً في موتـه. المـكان، نعـم هـو روح صاحبـه «عندمـا تقـرر إزالـة مقهـى الفيشـاوي عـام تسـعة وسـتين وتسـعمائة وألـف، لم يتحمـل صاحبـه الحـاج فهمـي رؤيـة أولِ معـولٍ يبـدأ هـدمَ الجـدرانِ التـي استند إليهـا، وأنَّهـا، الفراغـاتُ المظللـةُ بـما تحملـه مـن عبـق نعناعـي وعبـير شـاي وقهـوة وجنزبيـل وسـحلب وأشربـة مختلـف ألوانهـا »[2] وقـد أرَّخ لهـذا المكان بتحديـد جغرافيتـه بحكـم أنَّـه قريـبٌ مـن ميـدانِ الحُسـين عليـه السَّـلام في القاهـرة يقـول «وعـلى مقربـةٍ مـن مربـط جـواده الأشـهب الـذي كان لخروجـه راكبـاً يومـاً مشـهوداً يـكاد النـاس بـدءاً مـن ميـدان الحسـين وحتـى بـاب النَّـصر يرقصـونَ عـلى إيقـاع خطواتـه»[3]. والسـؤال الـذي يجـول بخاطـري هنـا، مـا الـذي مثلـه مقهـى الفيشـاوي للغيطـاني؛ بحكـم أنَّـه لا ينسـاه وظـل عالقـاً في ذهنـه أينـما رحـل؟ ويمكـن أن نقـول إن مقهـى الفيشـاوي هـو المـكان الـذي ربـط بينـه وبـين نجيـب محفـوظ وبينـه وبـين الحرافيـش أحيانـاً ومـن ثـم فهـو الحنـين للمصـدر، وطقـس مـن الطقـوس الحياتيـة الكتابيـة وكـذا في المجالـس المحفوظيَّـةِ، فأصبـح المقهـى مكانـاً محببـاً وطقسـاً كتابيـاً عنـد الكثيريـن، ومـن هنـا فـإنَّ المقهـى قـد مثَّـل لـه حالـة رائعـة مـن الانسـجام النفسـي، لأنَّـه يذكِّـره دائـماً بأسـتاذه نجيب محفـوظ»[4].

يقـول لانـس إليـوت أدامـز عـن طقـوس كتابـة السـيناريو عنـده: «في حيـاتي، بعـض الطقـوس التـي أقـوم بهـا، كإشـعال البخـور، وتحضـير القهـوة، إسبريسُّـو أو شـاي، وتدخـين التبـغ (لا أنصـح بذلـك)، وعـزف الموسـيقى. هـذا الصبـاح،

(١) دنا فتدلى ص١٩٦.

(٢) رشحات الحمراء ص ٢٨، ٢٩.

(٣) رشحات الحمراء ص٢٩.

(٤) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ١١٩.

كانت لـدي جلسـة كتابـة موفَّقَـة، حيـثُ كنـتُ أسـتمعُ لألبـوم معـيّن، في المَسَـاءِ استمعت لموسيقى الصباح ذاتها. بعد الإمساك بقلم الحبر خاصتي، وجدت أنَّ الفعلَ البَسِيطَ كفتح غطاء القلم ببطءٍ بإمكانه مساعدتي في الدخول لجو الكتابة؛ لأنَّ أغلب كتاباتي تكون مسودّات بخط اليد، فأنا أميل أكثر للكتابة اليدوية لكتابة النُّصوصِ الطويلةِ، أفضّل الدفاتر من نوع كامبريدج ميد ذي الصَّفحاتِ الصَّفْرَاء وبغلاف متين. أجد صفحاته ملساء جداً، مما يُسَهِّلُ عمليةُ الكتابة. في حياتي اليومية، أحمل عادة دفتراً من نوع مولسكين غلافه من الجلد الناعم، ذي صفحات مقسَّمة على النَّمط الشَّبكِيّ». ويعترف سعود السنعوسي أنَّ كلَّ عملٍ له طقوسٌ كتابيةٌ خاصة يقول: «أكتبُ على ورقة، أو منديل ورقي، أو على كفٍّ يدي.. أكتب إلكترونيا على شاشة الكمبيوتر أو الهاتف المحمول. أكتب في غرفة المكتب.. في مقرِّ عملي الوظيفي.. في مقهى أو مطار أو بهو فندق.. أو أكتب، تسجيلاً صوتياً، في هاتفي المحمول إذا ما كنت أقود سيارتي أو في مكان لا أجد فيه فرصة كتابة ورقية.. ،أكتبُ في أي مكانٍ أو وقت دونما الحاجة إلى طقس بعينه طالما مارست طقوسي كاملةً قبل الفعل الكتابي.. أكتبُ في عزلةٍ حقيقيةٍ وإن كنت في أماكن عامة تضج بالنَّاس»[1] وكان جورج برناردشو يصف عملية الإبداع بالألم، حيث يذكر أنَّ الدَّجاجةَ تصيح حين تبيضُ والشَّاعرَ يبدعُ متألماً. وكثيرة هي تلك الأقوال الخاصة بطقوس الكتابة عند المبدعين. ومن ثمَّ تكون الطُّقُوسُ الكتابيةُ عتبةً من عتبات النُّصوص.

---

(1) http://www.takweeen.com/?cat- 7

(ع)

العُقْدَةُ Noeud. node

العُقْـدَةُ في العمـل هـي قمَّـة الإثـارة التـي يَصِـلُ إليهـا المُتَلَقِّـي باحثـاً عـن الحَلِّ حين تشـتد الأزمـة، وتصـل بـه إلى طريـقٍ مسـدودٍ، وهـي عتبـةٌ مـن عتبـات النُّصـوص، لأنَّهـا الباعـث عـلى إكـمال النَّـص والبحـث عـن الحـل، وكلـما ازداد الأمـر تعقيـداً ازداد معـه إعـمال الفكـر والبحـث عـن الخـلاص مـن تلـك المشـكلة، وتـأتي قـدرةُ الكاتـبِ عـلى ربـط تلـك العقـدةِ مـن خـلال أدواتـه الفكريـة وحيلـه هنـا وهنـاك، وكلـما صعـب حـل تلـك العقـدة كلـما كانـتْ هنـاك قـراءات فاحصـة، فالعُقـدَةُ باعثـةٌ عـلى التَّعَمُّـقِ في القـراءة، ونأخـذ أكثـر مـن مثـال عـلى ذلـك؛ أولاً: روايـة للكاتـب التونـسي كـمال العيَّـادي، وهـي «نـادي العباقـرة الأخيـار»، وهـي روايـة بهـا عقـد كثـيرةٌ أهمهـا عقـدة تداخـل الأجنـاس الأدبيـة والخلـط بـين الرِّسـالة والرِّوايـة، ولكـنَّ هـذا الأمـرَ بـاتَ منتـشراً في الأدبِ. وهـذه الرِّوايَـةُ في الأصـل رسـالةٌ مطولـةٌ مـن تلميـذٍ إلى أسـتاذه يظـلُّ مـن بدايـة الرِّوايـة إلى نهايتهـا في توتـر كتـابي رغبـةً منـه في إظهـار ذاتـه أمـام معلمـه الـذي أصبـح دكتـوراً، وقـد كان يعلمـه اللغـة العربيَّـة وقواعـدَ اللغـة العربيـة وتـأتِي أحاديثـه في هـذا العمـل بنـوع مـن السُّـخرية، وتـأتي عقـدة العمـل عـبر مراحلـه كافـة، أي أنَّ العقـدة هنـا أو المشـكلة هنـا عـبَّر عنهـا عـبر مراحـل العمـل كافـة، وهـو مـا سـنتتبَّعُه في الرِّوايـة بدايَـةً مـن وجـوده في القـيروان والمعهـد في تونـس، وكانـت العقـدة الأولى في التعليـم، خاصـة تعليـم اللغـة العربيَّـة، وكيـف أنَّـه لم ينجـحْ أحـدٌ في بعـض المـدارس بسـبب اللغـة العربيـة، وحـاول الحديـث عـن تعلمـه لكيفيـة رسـم الهمـزة

بنـوع مـن التهكـم، فكيـف تُرسَـمُ الهمـزة عـلى الـواو أو عـلى السَّـطر أو في آخـر الـكلام، وكأنَّ الأمـر كان مبيتـاً بـين الكاتـب وأسـتاذه، الـذي يرسـل إليـه تلـك الرِّسـالة الطويلـة ليعاتبـه عليهـا ويؤكـد لـه مـن جهـةٍ حبـه الشـديد لـه، ومـن جهـةٍ أخـرى أنَّـه كان قاسـياً في تعليمهـم. باختصـار الرِّوايَـةُ هـي رسـالةٌ مـن أشرف الحبَّـاشي إلى أسـتاذه منصـف الوهايبـي، وهـذا مـا أعلـن عنـه الكاتـب منـذ البـدء كـما ذكـرت، بـل وقـد توعـده أنـه سـيرى رسـالة لم يسـبق لأرضي أن كتـب مثلهـا: «إليـه منصـف الوهايبـي، ومـن غـيره؟ خذهـا منـي حامـية تشـوي أيهـا المتعـالي المغـوار[...] لأكتبـن لـك رسـالة لم يسـبق لأرضي أن فـضَّ مثلهـا، ولأجعلنَّهـا في طـولِ حياتـك وحجـم كتـابٍ»[1]. ظـل يكتـبُ في رسـالته ثلاثـين عامـاً، منـذ أنْ تـركَ القـيروان بتونـس مسـقطِ رأسـه حتـى الانتهـاء مـنِ كتابـة الرِّسَـالة، وهـو مـا يوضِّحـه الكاتـبُ في نهايـة الرِّوايَـةِ، حيـثُ وضـع عـدداً مـن الرَّسَـائل إلى أسـتاذه المغـوار، التـي كانـت بمثابـة إكـمال الرِّسَـالة الأم التـي خطهـا عـبر مراحـل الروايـة، فهنـاك في نهايـة العمـل رسـالة أولى التـي يبدؤهـا بقولـه: «أسـتاذي الفاضـل الجليـل، الشـاعر د. المنصـف الوهايبـي سـليل القـيروان، أمـا قبـل، فقـد أوشـكت عـلى إنهـاء رسـالتي التـي وعدتـك بهـا قبـل ثلاثـين سـنة مما يعـدون، ولم يبـق إلا أن أرسـم نجمتهـا الأخـيرة، صفحـات لا غـير»ص٤٠٣ . ويكتـب رسـالة ثانيـة يرفـق معهـا روايتـه إلى أسـتاذة المنصـف « نـادي العباقـرة الأخيـار» يـسرد الكاتـب هـذه الرسـالة ليؤكـد عـلى انتهائـه مـن الرسـالة الكـبرى أي الرِّوايَـةِ، تلـك التـي دامـت ثلاثـين عامـاً ونيـف « الرسـالة الثانيـة والأخـيرة ومرفـق معهـا، رواية:»نـادي العباقـرة الأخيـار» أسـتاذي وصديقـي العبقـري الشـاعر د. المنصـف الوهايبـي: ثلاثـون سـنة، وأربعـة أشـهر واثنـان وعـشرون يومـاً بالتـمام والكـمال اسـتغرقتها كتابـة روايتـي هـذه التـي بـين يديـك «نـادي العباقـرة الأخيـار» وهـي نفسـها رسـالتي إليـك يـا أسـتاذي الفاضـل»ص٤٠٨ . فهـي رسـالة روائيـة أو روايـة حملـت الرسـالة وتبـدو العقـدة أيضـاً في الفاصـل بـين الرِّسـالتين: الرسـالة الأولى التـي في بدايـة الرسـالة الأم الكبـيرة « الروايـة وبـين الرسـالة الأخـيرة التـي ضمنهـا روايتـه إلى منصـف الوهايبـي..» وبـين الرِّسَـالتين الأخيرتـين نجـد تطوافـاً عظيـماً وإبداعـاً

---

(١) كـمال العيـادي، نـادي العباقـرة الأخيـار، سلسـلة آفـاق عربيـة، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القاهـرة ٢٠١٥ ص ٩.

رائقاً تجلى في كتابة الزمان والمكان واللغة والمعاناة التي عاشها الكاتب متنقلاً بين عواصم مختلفة في المكان والزمان، بين القيروان بتونس الخضراء والقاهرة بمصر العظيمة وميونيخ بألمانيا، وهو ما أقرَّ به في نهاية العمل « ولما كنت أنهكت عمري وجسدي بين عواصم ثلاث فضلاً عن روسيا، وهي القيروان وميونيخ والقاهرة، فقد بدأت بإعادة نحت أسطورة « بروطة» وتشذيبها لتذبل أسطورة عقبة، ودعاء بعث القيروان، ولا أظنك تصدق عنعنات الأساطير البالية وضعف سندها. وثنَّيتُ على القاهرة والحضارة الفرعونية فزدتها من عندي بكرم خمسة وعشرين ألف سنة، ونحت من العدم أسطورة فرعون هائم اسمه سنجار الفالق الأكبر وأعدت صقل الإرث حتى عاد في أجمل تجلياته الممكنة والمقنعة، وأنا أنفر من الأساطير التي لا تقنع غير الأطفال»ص٤٠٩. وبالفعل هذا ما ذكره في الرِّواية وبطريقة مشوِّقة وماهرة. ثم يتناول الحديث عن ألمانيا وميونيخ وغيرها وما تمثله له بكونها محطات حياته، يتمنى أن تلقي به إلى مكان أوسع وأرحب حتى يتعرف عوالم أخرى هنا وهناك. فالعقد هنا تمثلت في التأزيم الموجود في الرسالة المرسلة إلى أستاذه منصف الوهايبي، وقد تمنى في النهاية أن يكون قد قدَّم شيئاً عن تلك العواصم التي عاش فيها وأحبها «فعساني أعدت للقيروان دينها. وعساني أنصفت مصر وأرجعت بعض أفضالها. ولعلني لم أخن بافاريا وميونيخ بعد ربع قرن من الجوار الطيب»ص٤١٠.

ويأتي التَّأزيم أو العقدة كذلك في القِصْةِ القصِيرَةِ بطرقٍ مختلفة، يأتي من خلال بناء الحدث في القصة القصيرة. فقد تكون العقدة في المنتصف كما هو الحال في قصة «نظرة» ليوسف إدريس أو أن تأتي المشكلة في البدء أو ما نطلق عليه التأزيم، أي يصدِّر لنا الكاتب منذ البدء التأزيم، وإذا نظرنا إلى قصة «نظرة» فإنَّ العقدة تكمن في المنتصف، لأنَّ الكاتبَ أرادَ أنْ يُشِيرُ إلى هذه الفئةِ من المُجْتَمَعِ التي منها تلك الفتاةُ المِسْكِينةُ، فهي تعمل وهي ما زالت طفلة، تنظر إلى أقرانها وقريناتها في العمر، فتجدهم يلعبون ويمارسون حياتهم الطبيعية فكانت نظرتها إليهم فتأثر الكاتب بما شاهده فعبَّر في تلك القصة القصيرة عن ذلك المشهد المؤثر، فالعقدة تكمن في تلك النظرة العميقة لترثي حالها، فكان الهدف من هذه القصة القصيرة تقديم يد المساعدة إلى فئة من

فئـات المجتمـع وهـي الفئـة المعدمـة، لأنَّهـا تُصـور جانبـاً مـن جوانـب الحرمـان ومـدى القهـر الواقـع عليهـم، فالمجتمـع لا يرحـم، ونـرى الأمـر نفسـه في قصـة «حمَّـال الكـراسِي» ليوسـف إدريـس، فهـي قصـةٌ رمزيـةٌ بهـا إسـقاطٌ عـلى الواقِـعِ السِّيَاسِي، إنَّهـا قصـة الشَّـعْبُ المـصري الـذي يعـاني دائـماً مـن لعنـةِ كـرسي السُّـلطةَ الـذي يحملـه عـلى كتفـه منـذ القـدم، فالـكلُّ يتكالـبُ عليـه ويبحثـون عـن سُـبلِ لامتـلاك ذلـك الكُـرْسِي، وكيـف أنَّ الكاتـبَ يلـحُّ عـلى فكـرة أنَّ الشَّـعب المـصري سـيظل طويـلاً باحثـاً عـن امتـلاك القـرار ولا يفـرض عليـه، ويختـار الحاكـم بـدلاً مـن أن يفـرض عليـه فرضـاً ويظـل يحمـل الحاكـم فـوق رأسـه مثـل ذلـك الكـرسي الـذي رمـز بـه الكاتـب إلى مـدى القهـر الـذي يعيشـه الشَّـعْبُ المِـصْرِيُّ، وكانـتْ قمـة التَّعقيـدِ في الإثَـارةِ التـي أثَارهـا الكاتـبُ حـينَ وصـلَ مـع حمـال الكـراسِي إلى طريـقٍ مَسْـدُودِ، فلـم يَسْـتَطِعْ إنـزالَ الكُـرْسي مـن عـلى ظهـره، وأيضـاً لم يسـتطع أن يسـاعده بـأي شيء ليتفاجـأ بأنَّـه مكتـوب عـلى ظهـر الكـرسي أنـه آنَ لحـمَّال الكـراسِي أنْ يَسْـتَرِيحَ، فقـد حمـل بـما فيـه الكفايـة والكتابـةُ مكتوبـةٌ عـلى ظهـر الكـرسي، ويؤكـد لحـمَّال الكـراسي ذلـك، ولكنَّـه يُـصِرُّ عـلى عـدم إنـزال الكـرسي قائـلاً لـه: «مـا بعرفـش أقـرأ» إشـارةً منـه إلى أن الشَّـعب المـصري بـه نسـبةٌ كبـيرةٌ تعيـش في أميتهـا وجهلهـا، وسـيظل المـصري في خدمـة الحاكـم إلى أنْ يـأتي الفَـرَجُ. ومـن هنـا فـإنَّ العُقـدَةَ مِفْتَـاحٌ مـن مفاتيـحِ النَّـصِّ يظـلُّ الكاتـبُ يحـاورُ المُتَلَقِّـي حتَّـى يصـلَ إليهـا وأصبحـتْ عتبـةً يتخطاهـا المتلقـي كـي يفهـم العمـل.

علاقــة مقدمــة الطبعــة الثالثــة بالثانيــة Relation de lintroduction de troisieme edition avec la seconde. Relationship of the introduction of the third edition with the second

العلاقـة بينهـما كـما هـي العلاقـة بـين مقدِّمـة الطبعـة الثانيـة بـالأولى إلا أنَّـه قـد يسـتجد بعـض الأمـور الجديـدة التـي لم تكـن موجـودة مـن قبـل، أو أن يكتشـفها الكاتـب، أو أن يلفـت نظـره إليهـا بعـض القـراء، وبالتـالي تصبـح العلاقـة علاقـة تكامليـة أيضـاً، وعتبـة مـن عتبـات النـص المكتـوب.

علاقــة مقدمــة الطبعــة الثانيــة بــالأولى Relation de l introduction de la premiere edition avec la seconde. Relationship of the introduction of the first edition with the second

علاقــة مقدمــة الطبعــة الثانيــة بــالأولى هــي علاقــة تكامليــة، أي أنَّ مقدمــة الطبعــة الثَّانيــة هــي مكملــة لــلأولى؛ لأنهــا تســد الثغــرات الماضيــة بعــد أن اكتشــفها الكاتــب، وبعــد أن نصحــه زمــلاؤه وأصدقــاؤه مــن الكتَّــاب والدَّارســين، وقــد يهتــدي إليهــا هــو بعــد أن تمــت قــراءة العمــل، مثلــما فعــل صنــع الله إبراهيــم في مقدمتــه الثَّانيــة لـــ « تلــك الرائحــة».

علامــةُ دارِ النَّــشْرِ Signe de la maison d’édition. Sign of the publishing house.

مــن الأهميــةِ بمــكان علامــةُ دارِ النَّــشْرِ، ونتذكــر بإجــلالٍ علامــةَ دارِ النَّــشْرِ الفَرَنْسِــيَّة PUF، والتــي تَعْنَــي النَّــشْرَ الجامعــي الفَرَنْــسِي، أي أنَّ هــذه الأبحــاث المنشــورة كانــت في الأصــل أبحــاثٌ جامعيــةٌ، وهــذه العَلامَــةُ دليــلٌ عــلى ذلــك فيقــوم القــارئ بــشراء الأعــمال وهــو مطمئــن القلــب، لأنَّ هــذه الأعــمال قــد طبعت بمعرفــة متخصصــين وجامعيــين، وهــي أبحــاثٌ ومؤلفــاتٌ علميــةٌ يجــبُ أنْ تُقَــدَّرُ، لذلــك فقــد تلعــب علامــةُ دار النَّــشْرِ دوراً في الإقبــال عــلى القــراءة وتصبــحُ عتبــةً مــن عَتَبَــاتِ النَّــصِّ يلــج مــن خلالهــا القــارئ إلى أعــمال لم يكــن يعرفهــا مــن قبــل، الأمــر نفســه في مــصر حينــما نــرى علامــة الهيئــة المصريــة العامــة للكتــاب، وهــو مــا يــدلُّ عــلى أنَّ الدولــةَ طبعــتْ هــذا المؤلَّــفَ، وكيــفَ أنَّ الهيئــةَ المِصْرِيَّــةَ العامــةَ للكتــابِ لا تطبــع إلا بعــد أن تفحــص تلــك الأعــمال المطبوعــة، وقــد قمــتُ أنــا شــخصياً بفحــص المئــات مــن الأعــمال المقدَّمَــة إلى الهيئــةِ المِصْرِيَّــةِ العامــةِ للكتــابِ، وكتبــت عنهــا تقاريــر، فمنهــا مــا يســتحق الطباعــة بالفعــل، ومنهــا مــا لا يســتحق، وأعتقــد أنَّ المؤلَّفــاتِ التــي لا تُقْبَــل للنَّــشْرِ ويُعتــذر عنهــا، فــإنَّ أصحَابَهــا يذهبــون إلى دورِ النَّــشْرِ التِّجَارِيَّــةِ البَاحِثَــةِ عــن المــادة قبــل القيمــة، وهــذا الأمــر ســيؤدي حتــماً بــدور النَّــشرِ التــي لا تهتــم بالقيمــة، وقــد قلــتُ مــن قبــل يجــب أن تكــون

هنـاك رقابـة عـلى تلـك المصنفـات مثلهـا في ذلـك مثـل أي مصنفـات فنيـة، ويجـب أن تُحجـب تلـك الـدور مـن العمـل في طباعـة المؤلَّفـات، لأنهـا بذلـك تـؤذي المجتمـع، ولا تنفعـه، وهـذا أقـل عقـاب لتلـك الـدور التـي تقـوم بنـشر مـا لا يقبلـه العقـل والمنطـق، وللأسـف الشـديد نجـد أعـمالاً منشـورةً في قمـة الإسـفاف، ولا تمـت للعلـم بصلـة، وليـس معنـى أنَّـه لا رقابـةَ عـلى الإبْـدَاعِ، وأنَّ هنـاك حريـةً للإبـداعِ في عالمنـا العـربي أنْ نـترك الأمـر لمـن تسـول لـه نفسـه أن يهـدم الـذوق العـام، وهـو الأمـر الـذي يجعـل بعـض أصحـاب الفكـر المتطـرف يبثـون سـمومهم في مثـل تلـك المؤلفـات. أعـود وأقـول إن دار النـشر عليهـا عامـلٌ عظيـمٌ في قبـولِ العمـل مـن عدمـه، وكيـفَ أنَّ المِصْدَاقِيَّـةَ والمكانـةَ التـي تنالهـا بعـضُ الـدور النَّـشر هـي الذَّخِـيرَةُ الحقيقيـةُ لأصحابهـا والقيمـة التـي يبحثـون عنهـا، إذا كان النـشر لديهـم رسـالة.

[انظر دار النشر - كلمة الناشر]

عناصر الفكرة e. Elements of the ideaéElements de l'id

عنـاصر الفكـرة مـن مكونـات العمـل، وهـي عتبـة نصيـة، نراهـا منتـشرةً عـبر ربـوع العمـل، وتسـتمد سـلطتها مـن العنـوانِ، لأنَّ العنـوانَ جـزءٌ مـن الفكـرةِ ودالٌ عليهـا، وتبـدو عنـاصر الفكـرة التـي يبحـث عنهـا الكاتـبُ في هـذه المجموعـة القصصيـة «المركـب بتغـرق يـا قبطـان» للكاتـب محمـود فطـين، والتـي عـبَّر فيهـا عـن روح الثـورة والمعانـاة التـي عاناهـا الشَّـعبُ المـصري عـلى مـرِّ تاريخـه مـع حكامِـه الذيـن أذلـوه وأرهقـوه وأذاقـوه ويـلاتِ العـذابِ، بـدءاً مـن حادثـة العبَّارة الشَّـهيرة التـي لم يحاسـب فيهـا أحـد عـلى ذلـك الإهمـال، ومـن تمـت محاسـبته فهـو بعيـد عـن سـبب قتـل أكثـر مـن ألـف إنسـان في باطـن البحـر، ومـروراً بمظاهـرات المصريـين ضـد الظلـم والتهميـش، وانتهـاء بثـورةٍ عظيمـةٍ خـرج فيهـا الشـباب المـصري الطاهـر النقـي، ولكنَّـه لم يلـقَ إلا الرُّصَـاصَ، فعنـاصر الفكـرة تبـدو بوضـوح مـن خـلال عـدد مـن القصـص، سـألقي عليهـا الضـوء في عجالـةٍ، حيـث يعـبِّرُ الكاتـبُ في هـذه المجموعـة عـن حالـة شـباب ماتـوا ولم يحصلـوا عـلى

شيء، ومجموعة من اللصوص سرقوا البلاد و الهويات. يبكي الكاتبُ كما بكى المصريون على حادث العبارة السَّلام ٩٨، في المفتتح ليظهر لنا ذلك الألم وحتى لا ننسى أولئك الذين رحلوا نتيجة الظلم والتهميش، لأنَّ هذه العبَّارة لم يكن على متنها إلا الغلابة، الذين ضاقت بهم الحياة، فرحلوا إلى هناك بحثاً عن لقمة العيش، التي لم يجدوها في بلادهم، ولم يكن لهم إلا السَّفر طريقاً للنجاة من تلك الآلام، ولكن حلمهم لم يتحقق «المركب بتغرق يا قبطان»، وقد غرقت المركب ومات المصريون «ليلة باردة كالجحيم، نار احتراق المركب تضيء الليل، ثم تميل يميناً بشكل خطير كأعرج فقد عكازيه»(١). تلك كانت البداية المبكية، كي يستفز الكاتبُ القارئ، ويجعله في يقظة لما سيسرده، ويبدأ في سلسلةِ محاورٍ كلها تصب في الفكرة الرئيسة التي توخَّاها الكاتبُ، وهي من عناصرَ تلك الفكرة، كما سنرى في عدد من القصص باعتباره مثالاً للتأكيد على تشعب عناصر الفكرة عبر القصص القصيرة في أرجاء العمل كافة.

ونجد في قصته الثَّانية «إشارات الدخان» حالة اليأس التي سيطرت على الشباب، وذلك تأكيداً على الفكرة الرئيسة التي أكدت على الظلم والقهر والألم الذي عاشه المصريون، تحكي ما يبدو أمام ذلك الشاب الذي يدخن سيجارته كأنه بين الكرى واليقظة، والتي يشير فيها إلى الفعل الثوري وما أحدثه وما الأسباب التي أدت إلى قيامها؟ وكيف كان الظلم دافعاً حقيقياً على ما فعله ويفعله مع أقرانه في تلك الحالة العصيبة التي عاشتها مصر قبل وأثناء وبعد ثورة ٢٥ يناير! شاب مهموم لم تعد له وظيفة بعد أن طُرد منها، كانت سيجارته هي الطريق للتفكير العميق لتلك الحالة المتردية التي يحياها ويحياها ملايين من أمثاله، وكانت إشاراتُ الدخان توحي بذلك البؤس والألم، فحين نفَّض سيجارته سقطت بقاياها المتطايرة على الأرض، وقبل نزولها سقطت على بيوت أناس، قابلهم الأغنياء في الطريق فألجأوهم

(١) محمود فطين، المركب بتغرق يا قبطان، الدار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٥ص ٥.

إلى الجحور، وكأنه في حالة اندماج مع النفس في تفكير عميق، وتفكيره مع سيجارته أكد له أن سلسلةً من الحديد مع بلطجي تجبر الآخر على إعطائه الإتاوة، وهو ما أصبح مؤلماً، ويرى في الوقت نفسه بعض السقوف الخشبية تحترق لأنَّ هناك وغداً ولصاً قد حرقها؛ لأنَّ صاحب «مغلق الخشب» لم يدفع للبلطجي الإتاوة وجعل منطقته كالجحيم، لم يجد إلا الاحتراق مع سيجارته، وفي هلوساته التي أحبطته من هذه البلد، تلك العبَّارة التي احترقت في الماء يقول «تخيلتها فقط العبَّارة تحترق، الماء من تحتكم والنار فوقكم، في قلب البحر ولا أثر للبرِّ والموت محيط»[1]. يسحب نفساً آخر من سيجارته، ليرى الأمراض التي نهشت الأجساد سواء أكان من بلهارسيا بسبب ملوثات النهر، وهي من آلام القهر والفقر والحاجة، التي أراد أن يذكرها مؤكداً على فكرته، وفي نهاية سيجارته ألقى بعقبها إلى الأرض، إشارةً منه إلى توهج نار الثَّورة، فيشبهها حين ألقاها إلى الأرض وتفتتت نارها بأنها مثل المظاهرة التي أشبعوها ضرباً، وهو تأكيد على عناصر الفكرة، يقول: «فانتثرت نارها متفتتة كمظاهرة أشبعت ضرباً، فلم يبق إلا الجري بعيداً في كل اتجاه على أمل ألا تتلقفك براثنهم في الشوارع الخلفية، سحبت بيدي قدمي التي خدرت كالمشلول يمني نفسه بعلاج قريب، ووطأت العقب الملقى على الأرض، فتمثل لي مستقبل واعد، تسابقت في سحقه أقدام الطغاة»[2]. أي أن المستقبل الواعد الذي أراده هذا الشاب تسابقت من أجله أقدام الطغاة فلا مستقبل طالما أن هناك طغاة ما زالوا يسيرون على الأرض وعلى الشباب أن يصنعوا لأنفسهم مجداً بعد ما ضاع الحلم السابق هكذا أراد أن يقول الكاتب.. وكانت الفكرة هنا هي فكرة الاستحواذ والقهر والظلم الذي جعله ينفث سيجارته ويفكر بعمق فيما وصل إليه حاله وحال أقرانه بعد ذلك الفشل الذي وصلوا إليه.

يصل الكاتب بفكرته وعناصرها أيضاً إلى قصة أخرى حملت عنوان «الوهم الأبيض»، إشارةً إلى ذلك الشيخ الذي رآه سائق الميكروباص فأركبه

(١) المرجع السابق ص ١٠.
(٢) المرجع السابق ص ١١.

معـه، وكان الشـيخ يرتـدي الثـوب الأبيـض، وسـار السـائق دون أحـد معـه تيمنـاً بهـذا الشـيخ الـذي بـدا عليـه أثـر الصـلاح، وظنـاً بـأنَّ الطريـقَ سـوف يشـفي الغلـة، وكان قـد ظهـر عـلى الشـيخ أنـه رجـل صالـح توسـم فيـه السـائق خـيراً، ولكـنَّ الأمـر لم يسـتتب للسـائق عبـدالله حـين نـاداه باسـمه، فارتجـف عبـدالله وزادت رجفتـه بعـد أن ذكـر لـه صاحـب الثـوب الأبيـض أنـه «ملـكُ المـوتِ»، وكأن الكاتـب يوقظنـا مـن ثباتنـا العميـق، حيـث نظـل نلهـث وراء شـهواتنا وملذاتنـا حتـى يدركنـا المـوت دون توبـة وكانـت فكـرة الكاتـب في هـذا العمـل تتمحـور حـول ذلـك الوهـم الأبيـض، وأننـا نلهـو ونلعـب دون حسـاب وأن هنـاك آخـرة سيحاسـبنا الله فيهـا عـلى كل صغـيرة وكبـيرة ، خاصـة مـا كان يمـور في ذهـن السـائق مـن شربـه للمخـدرات. إنَّ الوهـم المقصـود هنـا هـو وهـم الإنسـان في هـذه الحيـاة التـي يحياهـا، وهـو وهـم أبيـض ليـس فيـه مـا يعيبـه إلا العـودة إلى طريـق الرشـاد. لذلـك فقـد جعلنـا الكاتـب نتوضـأ حتـى نقـرأ هـذا العمـل، ونعـي عنـاصر فكرتـه جيـداً، وكيـف أن طريـق السـائق لم يكـن فيـه بـشر، بمعنـى أنَّ الإنسـان سـيكون بمفـرده ولـن ينفعـه أحـد في الـدار الآخـرة، ويفـزع السَّـائق حـين يعلمـه الشـيخ بأنـه « ملـك المـوت « فينتفـض جسـده ويرتعـد خوفـاً مـن معاصيـه، فقـام يصـلي ويتـضرع إلى الله ونـسي دنيـاه، لدرجـة أن الكاتـب عـبر عـن حالتـه تلـك في جملـة تكـررت مرتـين «حـاول التفكـير فلـم يطاوعـه عقلـه الـذي لم يلجـأ إليـه منـذ فـترة لا يذكـر أولهـا»[1].

واعتمـد الكاتـب في عنـاصر فكرتـه عـلى عنـصر التكثيـف، وهـو مـن خصائـص القصـة القصـيرة، وقـد كان الكاتـب عـلى درايـة جيـدة بكتابـة القصـة القصـيرة، حيـث كثـف عباراتـه وجملـه تكثيفـاً شـديداً نحـو قولـه «الصـبر مـرٌّ لكـن مـا باليـد غـيره»، وهـي عبـارةٌ دالـةٌ عـلى ذلـك الظلـم الواقـع عـلى الشَّـعب المـصري، والـذي يحـاول التعبـير عنـه الشـاعر في فكرتـه التـي تنتـشر عـبر عناصرهـا، حـين يذكـر الأعبـاء والديـون التـي عليـه، ومـا وصـل إليـه مـن حالـة ترديـة في حياتـه المعيشـية، فلـم يسـتطع أن يلبـي متطلباتـه إلا بالاسـتدانة مـن الغـير، وقـول الكاتـب:

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠ .

«والعلامات البيضاء تتلوى في المنحنيات كتجاعيد العمر»، عبارة دالة، فيها تكثيف على الحياة، وما يعانيه الإنسان فيها من كدح وألم، فالعلامات البيضاء على طريق الحياة التي يحياها الإنسان تتلوى في سرعة الحياة وتبدو كذلك في المنحنيات الصعبة، أي منحنيات الحياة ومشاكل الحياة فهي مثل تلك التجاعيد في عمر الإنسان.

ومن عناصر فكرته أيضاً استخدامه لعنصر المُناص، والكاتب متأثرٌ دينياً بما يخطه أو أن ثقافته مرتبطة بالدين، فقد كثر ما جاء بالمُناص، والمناص هو تلك الجمل التي يأتي بها الكاتب، وهي ليست له، فهي إمَّا أن تكون آية قرآنية أو حديثاً شريفاً أو بيتاً من الشِّعْرِ أو حكمةً أو مقولةً لآخر، ويضمنها العمل، وما لاحظناه هنا أنَّ الكاتب قد جاء في هذه القصة تحديداً بأربعة مناصات، وهي آياتٌ قرآنية مرتبطة بالخوف من الله وما المصير الذي سيكون عليه حالنا بعد الموت، وكأنَّه ينذرنا مما نفعله الآن «يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه»، والكدح هو عمل الإنسان، يقول الشيخ.. فينظر السائق إليه. هل تقول شيئاً يا شيخ فلا يرد، وكأنَّه يقول للسَّائق إنَّك سوف تلقى الله تعالى بعد ذلك الكدح والمعاناة، فيجب أن تكون حياتك طاعة لله، ووقتها تذكر السَّائق كل منغصات حياته من خلال شقاء السِّنين التي عاناها، فلديه ديون لا تسدد إلا بصعوبة بالغة، وكيف أنَّ الحياة بها «يوم فوق ويوم تحت» كما تذكَّر أيام الحكومة ورجالها ففي ذلك التذكر ما يوجع قلبه وقفاه، حيث الغرامات الفورية وسحب السيارة، ثم يُذل صاحبها حتى يذهب لاستردادها، ثم إذلال آخر أمام الشرطة لاستعادتها، وهو بذلك يؤكِّد على ظلمهم للبشر، وهو ترشيح للفكرة، فيورد الآية الثانية في القصة وهو مناص آخر « ولمن انتصر بعد ظلمه فأولئك ما عليهم من سبيل، إنما السبيل على الذين يظلمون ويبغون في الأرض بغير الحق أولئك لهم عذابٌ أليم» فيعود بالأمر كلِّه إلى الله لعل الله ييسر الأمر ويرفع عنه، وعن غيره البلاء والظلم، ويتذكر حياته والجمل المعتادة من المصريين ليصبِّروا بها أنفسهم «محدش بيموت من «الجوع» و«الجايات أكثر من الرايحات» كما أنَّه وأمثاله من السائقين قد تعودوا تعاطي الترامادول..، ويتأثر بكلام المسؤولين ويرى

فيـه أنهـم جميعـاً يعملـون ويتكلمـون مـن أجلـه ومـن أجـل المواطـن البسـيط، ولكـنَّ أرض الواقـع تشـك في ذلـك، فـلا شيء يـراه هـذا المسـكين قـد تحقـق مـن تلـك الكلـمات التـي يسـمعها باسـتمرا وتعـود عـلى سـماعها مـن قبـل فأصبحـت هـي والعدم سـواء. لذلـك يـورد قولـه تعـالى: ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ تَوَفَّىٰهُمُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ ظَالِمِىٓ أَنفُسِهِمْ قَالُواْ فِيمَ كُنتُمْ ۖ قَالُواْ كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ قَالُوٓاْ أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ ٱللَّهِ وَٰسِعَةً فَتُهَاجِرُواْ فِيهَا ۚ ﴾ (سورة النسـاء: الآيـة ٩٧) ولكـنَّ الصَّـبرَ ثـم الصَّـبر، ذلـك الصـبر الـذي جعلـه ينتظـر ذلـك الفـرج البعيـد ومعـه أيضـاً تلـك «الجدعنـة» مـن أولاد البلـد الذيـن يقفـون بجـواره في الأزمـات لذلـك أيضـاً يـورد قولـه تعـالى ﴿ ٱعْلَمُوٓاْ أَنَّمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌۢ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِى ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَوْلَٰدِ ۖ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ ٱلْكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰمًا ۖ وَفِى ٱلْءَاخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٌ ۚ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴾(سـورة الحديـد: الآيـة ٢٠).

وفي قصـة «أم العواجـز» نـرى الكاتـبَ يؤكِّـدُ فكرتـه بعنـاصر أخـرى، مثـل عنـصر السُّـخرية، حيـث يسـخر مـن تلـك المقولـة:» قالـوا إن الفقـر ليـس عيبـاً»[1] معلـلاً أن مـن قالهـا إمـا أن يكـون فقـيراً يصـبر نفسـه بهـا، أو أن يكـون غنيـاً يسـخر بهـا مـن الفقـير نفسـه ويـرى فيهـا رأفـة بـه فيقولهـا و هـو في الوقـت نفسـه ينظـر إلى الفقـير بعـين الحسـرة، وهـو يضمـر لـه الكثـير مـن البغـض، لأنَّـه فقـير لا يملـك شـيئاً فيحـاول أن يصـبر ذلـك الفقـير بتلـك الكلـمات، فهـي شـفقة مبالـغ فيهـا، فهـي تقـر ضمنيـاً جميـع معـاني الأفضليـة والتفـوق، لذلـك المشـفِق وتقـر بحقـارة المشـفَق عليـه. يؤكـد الكاتـب عـلى فكرتـه بـأن مـصر أصبحـت أم العواجـز؛ لأن أبناءهـا غـير قادريـن عـلى رفـع شـأنها، فهـم أصبحـوا عاجزيـن عـن تقديـم شيء يفيدهـا ويرفـع شـأنها، كـما هـو الحـال في التعليـم، فلـم يعـد هنـاك تصنيـف عالمـي لمـصر، في مجـال التعليـم، وهـو مـا تبـين مـن وضـع الأم وابنهـا الجريـح، وأصبـح الجميـع عاجزيـن عـن تقديـم شيء ينفعـه، فـالأمُّ هنـا رمـز لمـصر وابنهـا هـذا هـو رمـز لأبنـاء مـصر العاجزيـن، وكيـف أنَّ المـرأة تصيـح وتولـول عـلى أبنائهـا الذيـن أصبحـوا في مؤخـرة الأمـم، بعـد أن كانـت في المقدمـة، وكيـف أن الجميـع قـد تعلـم

(١) المرجع السابق ص ٣١.

في مصر ونهل من مصر فهي تبكي حالها وما وصلت إليه الأمور، فلم يكن يعني النظام السَّابق شيئاً إلا كرسي السُّلطة، بعد أنْ جَثَمَ على قلوب لعقود طوال لم يجنوا من ورائها سوى الآلام والأحزان، على تلك المحسوبية، وانتشار الرشوة والأمراض، التي أنهكت الأجساد وهو بالضبط ما عبَّر عنه الكاتب في هذه القصة تأكيداً على أنَّه عنصر مكمل للفكرة يقول :«وشعب على كف عفريت على جناح طائرة حربية يقودها رجل ثمانيني مصاب بالزهايمر، نسى كل شيء إلا كرسي القيادة وكابينتها التي يرى منها النَّاس في صغر نملة، شرف أمة معجون بالوحل والدنس»ص٣٤. ويقول أيضاً معبراً عن الانحدار الذي وصلنا إليه في أم الدنيا: «وتلوح إجابة جاهزة، وشدة جاهزيتها تؤثر في صدقها وتجعلها تبدو حيناً كحقيقة مسلم بها، وحيناً كدعاية سخيفة مصممة على مقاس عقول سفيهة، تلوح من المقابر المجاورة بطول الطريق، التي تبدو من الأعلى من المقطم هي والبيوت شيئاً واحداً تخفي عار التاريخ وقهر المهزومين، ومستبد تتبدل لكنته عشرات المرات»[1].

وبالتالي فإن عناصر الفكرة هي عتبة مهمة من عتبات النصوص التي يجب أن تؤخذ في عين الاعتبار.

عناوين الفصول Titres des chapitres. Titles of the chapters

عناوين الفصول فروعٌ من ذلك الأصل «عنوان العمل»، وهي عناوين فرعية للعنوان الرَّئيس للعمل، تظل مرتبطةً به إلى نهاية العمل، تدور في فلكه، وتتشعب هنا وهناك، وبالتَّالي فهي في امتداد دائم للعنوان؛ وقد لا نجد في بعض الرِّوايات فصولاً، بل عناوين فقط، وفي هذه الحالة تُسمى عناوين فرعية للعنوان الرئيسي، كما في أعمال جمال الغيطاني في دفاتر التدوين، ولكنَّ هناك رواياتٍ تأخذ طابعاً متميزاً من خلال الطابع الفلسفي الذي تتغياه، نحو رواية «النبطي» ليوسف زيدان؛ حيث قسمها إلى ثلاث حيوات، تضم كل حيوة منها مجموعة كبيرة من العناوين الفرعية، وهي في الوقت نفسه، لا

(١) المرجع السابق ص ٣٤.

تعتبر فصولاً بالتقسيم المعروف، بل أصبحت نمطاً خاصاً من خلال تلك العناوين الفرعية، وهناك طابعٌ آخر من خلال إبداع العنوان الفرعي، حتى لو أخذ العمل الأدبي نموذجاً مختلفاً عن باقي الأعمال من خلال جعل اسم الشخصية عنواناً فرعياً، كما فعل بهاء طاهر في «واحة الغروب»، وبالتَّالي فقد خرج من نطاق وضع الفصول إلى العناوين الخاصة بكل شخصية، محاولةً منه لتغيير النمط السائد؛ باحثاً في الوقت نفسه عن سبل جديدة للفت الانتباه، وأيضاً قد تكون هناك علاماتٌ فقط نحو(***) أو غيرها لتدل على نهاية الفصل وبداية فصل جديد، كما هو الحال في رواية «سكون» للكاتب ولاء كمال، وعناوين الفصول هي الأخرى من عتبات النَّصِّ، لأنَّها، وفضلاً عن أنَّها متفرعةٌ من الأصل «العنوان الرئيسي» فهي تنير للمتلقي الطريق للفصل الذي سيقرأه، سواء أكان في رسالةٍ علميةٍ أم كتابٍ من الكتب أم حتى في روايةٍ من الروايات.

العنوان: title . Titre

يُعتبَرُ العنوانُ منْ أهم عَتَبَاتِ النُّصوصِ؛ لأنَّه صَاحِبُ السُّلطةِ الأقوى في النَّصِّ، وهو كُتْلَةٌ اقتصاديةٌ مَطْبُوعَةٌ على صَفْحة الغلاف أو في بداية مقالة أو ما شابه ذلك في كافة الفنون، وهو يدلُّ على شَيءٍ ما، وفي كل الأحوال، هو مرسلةٌ كلاميةٌ تحتاجُ إلى مستقبلٍ لها من خلال عُنْصرِ التَّلقي، فالكاتبُ يَضَعُ عنواناً للعمل ليأتي القارئ ويقرأه، وقد جاءتْ لفظةُ العنوانِ في لِسَانِ العَربِ على مادَتينِ الأولى «عنن» والثَّانية «عنا» والأولى دارت حول التعريض والأثر والاستدلال؛ حيث قيل «وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعننْتُه لكذا أي عَرَّضتُه له وصرَفْته إليه. وعَنَّ الكتاب يَعُنُّه عَنّا وعَنَّنه: كَعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى»[1] نلاحظ هنا أنَّ العنوان ارتبط بالمضمون نفسه من خلال العلاقة الرَّابطة بينهما، فَعِنْوَانُ الكِتَابِ دالٌّ على الكتاب، كما أنَّ عُنوانِ المَقَالَةِ دالٌّ على المَقَالَةِ، حيثُ حمل المعنى في ذاته، فضلاً عن أنَّه قد حمل معنى

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، الجزء ٦ مادة « عني » ، مرجع سابق ص٤٨٦.

العلامة للشَّيء الذي يخضع له، يأخذ منه منطلقه وتفريعاته، شريطة أن يدور في فلكه وهو السِّمَةُ. « ويقال للرَّجل الذي يُعَرِّض ولا يُصرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عُنْواناً لحاجته؛ وأنشد:

وتَعْرِفُ في عُنوانها بعضَ لحْنِها وفي جَ فها صَمْعاءُ تَحْكي الدَّواهيا

قال ابن بري: والعُنْوانُ الأثر؛ قال سَوَّار بن المُضرِّب:

وحاجةٍ دونَ أخرى قد سَنَحتُ بها جعَلْتُها للتي أخفيتُ عنوانا

قال: وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره، فهو عنوانٌ، كما قال حسان ابن ثابت يرثي عثمان رضي الله عنه:

ضَحّوا بأَشْمَطَ عُنوان السُّجودِ به يُقَطِّعُ الليلَ تسبِيحاً وقُرآنا[1]

ومن ثمَّ، فإنَّ الاستدلال، الأثر، التَّعريض، والعلامة من المعاني الخاصة بالعنوان، والأثر نفسه ينعكس على الوظيفة التي يؤديها العنوان. هذا عن مادة «عنن»، بينما « عنا» فقد دارت حول سِمَةِ الأثرِ أي القصد منه، والإرادة. فعنوان الكتاب: «مشتقٌ فيما ذكروا من المَعْنَى، وفيه لغاتٌ: عَنْوَنْتُ وعَنَّيتُ. وقال الأخفش عَنَوتُ الكتاب واعْنه؛ وأنشد يونس:

فَطِنِ الكتاب إذا أَرَدْتَ جوابَه واعنُ الكتاب لكي يُسَرَّ ويُكْتما

عَنْوَنَه عَنْوَنَةً وعنواناً وعنَّاه كلاهما: وَسَمَه بالعنوان. وقال أيضاً: والعُنيانُ رسمةُ الكتاب، وقد عَنَّاه وأعْناه وعَنْوَنْتُ الكتاب وعَلوَنْته، قال يعقوب: وسَمعتُ من يقول أطنْ وأعنْ أي عَنونْه واختِمْه. قال ابن سيده: وفي جَبْهَتِه عُنوانٌ من كثرة السُّجود أي أثر؛ حكاه اللحياني؛ وأنشد:

وأشمَطَ عُنْوانٌ به منْ سجودِهِ كَرُكْبَةِ عَنزٍ من عُنوزِ بني نصر

وقد دارت اللفظة هنا حول شيئين: الأول سمة الشيء (القصد)، والثاني الأثر (الظهور)، وبالتالي فهي مشتقةٌ من المعنى الذي يحوي بين طياته. القصدُ

(١) ابن منظور، المرجع السابق ص٤٨٦، ٤٨٧.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، الجزء ٦ مادة» عنا « ص ٤٩٢.

والإرادة. وفي معجم «المصطلحات الأدبية المعاصرة» نرى سعيد علوش يعرِّفُ العنوانَ من خلال ارتباطه باللغة أولاً، ثم السِّياق ثانياً، في قوله «العنوان مقطع لغوي، أقلُّ من الجملة، نصاً أو عملاً فنِّياً، ويمكن النَّظر إلى العنوان من زاويتين أ ـ في سياق. ب ـ خارج السِّياق»[1]. وقد قال المولى ـ عزَّ وجَلَّ في كتابه ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[2] (سورة الفتح: الاية ٢٨) أي أنَّ العلامة التي في وجوههم دليلٌ على تقواهم، فهي عنوانٌ للصَّلاح والهدى، فعلامة الصَّلاة أصبحتْ دليلاً على شيءٍ آخر يفهم من سياق علاماتي، وليس لغوياً. ومن ثم فإن العنوان حمل مادتين، الأولى: عنوان، مأخوذةٌ من مادة «عنن» بمعنى التعريض والأثر والاستدلال. والثانية: لفظة عنوان مأخوذةٌ من مادة «عنا» بمعنى القصد والإرادة (الوسم والأثر). ونأخذ بعض العناوين لندلل على قوة السلطة التي يمتلكها العنوان نحو «الأدب الأفريقي»، وهذا عنوان لكتاب صدر ضمن سلسلة عالم المعرفة للدكتور علي شلش، وحين نقرأ هذا الكتاب نعي ونعرف أنَّ العنوان بالفعل مثَّل سلطة كبرى؛ لأنَّه الطَّاغي والمهيمن على العَتَبَاتِ النَّصْيِّة الباقية، مثل الغلاف والإهداء والتقديم، بحكم أنَّ العنوانَ أيقونةٌ دالةٌ على العمل من أوله إلى آخره، فالأدب الأفريقي لا يعرفه الكثيرون ولم نقرأ إلا القليل منه، وهذا الكتاب بالفعل قد أوضح لنا مرامي كثيرة في الأدب الأفريقي، وأبان عن كتَّابٍ كانوا يعيشون في المهجر، يقول عن البداية الحقيقية التي جعلته يبحث عن ذلك الأدب العظيم وعن حركة الاستفراق المعروفة: «في عام ١٩٥٧ وقع في يدي عدد من مجلة Atlantic الثقافية الأمريكية. وكان العدد يضمُّ مجموعة من القصائد والحكايات الشعبية والقصص القصيرة من غرب أفريقيا، ولا سيما نيجيريا. وعندما فرغت من قراءة هذه المجموعة كان إعجابي بها قد بلغ مداه، حتى شرعت - على الفور- في نقلها إلى العربية، ثم سعيت إلى نشرها

---

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى ١٩٨٥، لبنان ص١٥٥.

(٢) سورة الفتح الأية ٢٩.

في بعض صحف القاهرة، قبل أن أجعلها نواة لكتابي «من الأدب الأفريقي» الذي ظهر في القاهرة عام ١٩٦٣»[1]. وحين سُئل الدكتور علي شلش عن سر إعجابه بالنصوص الأفريقية قال: «إنها شديدةُ القرب مما نكتبه في بلادنا، وإنني لم أشعر بغربة وأنا أطالعها»[2]. وبالتالي فإنَّ العنوانَ قد تملَّك الكاتبَ فأفرد له كتاباً كاملاً؛ حيث تشعب العنوان بداخل الفصل، فتناول الكاتب الشِّعرَ الأفريقي والرِّوايةَ الأفريقية والقصَّة القصيرة الأفريقية.. من هنا فقد مثَّل العنوانُ له حالةً نفسيةً رائعة تمثلت في حبِّه الشَّديد للأدب الأفريقي، وأصبح العنوانُ يمثِّل السلطة الكبرى في النَّصِّ، وما يقال هنا يقال أيضاً عن عنوان كتاب «فجر الضمير» لهنري جيمس برستد، كذلك يقال عن عنوان كتاب «الزمان والسَّرد» للفرنسي بول ريكور، وغيرها من العناوين.

العنوانُ التَّاريخي Titrehistorique. Historical title

ذلك العنوانُ الذي يتميزُ بالحسِّ التَّاريخي، حين نتلمسه، ونقرؤه؛ حيث يذهب العقل والوجدان مباشرةً إلى تلك الحقبة التَّاريخية التي يمثِّلها ذلك العنوانُ، وأنَّ الرِّواية التي يمثلها ما هي إلا امتزاج بين الخيال والتَّاريخ؛ لتصورعصراً من العصور، أو حقبة زمنية من الحقب المثيرة في التاريخ، والعناوين التي تمثِّل التَّاريخ متعددةٌ؛ نحو روايات جورجي زيدان كما في «المملوك الشارد» و«شجرة الدر» و«وإسلاماه» لعلي أحمد باكثير، و«كفاح طيبة» و«عبث الأقدار» لنجيب محفوظ، و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني، و«الحسين ثائراً» لعبد الرحمن الشرقاوي، وقد يمتزج العنوان التَّاريخي الاسمي مع العنوان التَّاريخي المكاني، وسواء أكان اسماً أو مكاناً فهو يندرج تحت العنوان التَّاريخي؛ لأنَّه إمَّا أن يمثِّل شخصية تاريخية مثل «عنترة» أو مكان تاريخي مثل «كفاح طيبة». وكذلك السير والملاحم فإنَّ أسماءها

(١) د. علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، العدد ١٧١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت١٩٩٣ ص٩.

(٢) المرجع السابق ص ٩.

تاريخية تندرج تحت العنوان التَّاريخي «الأميرة ذات الهمة»، وهي «فاطمة بنت مظلوم» وسيرة «سيف بن ذي يزن» وسيرة «أبوزيد الهلالي سلامة»، والأمر نفسه في اللوحات التاريخية البديعة والتي خلدت ذكر أصحابها ولمن رسمت لهم مثل لوحة «الأمل» للفنان البريطاني جورج فريدريك، والتي حملت فكرة إنسانية عظيمة، وهي أنَّ الأمل لن يموت رغم تلك الآلام التي نعيشها. ولوحة «آكلو البطاطس» للفنان العالمي فان جوخ، حيثُ عبَّر فيها عن حياة المعدمين أمثاله. ولوحة «مدام دي بومبادور» للفنان العالمي موريس كوفتان دلاتور، وغيرها من اللوحات العظيمة عبر التاريخ التي أصبحت علامات فارقة في تاريخ الفن، وأصبح ذكر هذا العنوان فقط داعياً للحديث عن عظمة الفن، لذلك فإن العنوان التاريخي من عتبات النص المهمة.

العنوان الثَّاني التَّوضيحي Second titre explicative، Second explanatory title

يأتي العنوانُ الثَّاني التَّوضيحي في العمل الأدبي لإزالةِ غموض العنوان الأول، وأيضاً لتوضيح المقصد من العنوان الأول أو أنَّه يشرحه بطريقة مختزلة، ويتجلَّى العنوانُ الثَّاني التَّوضيحي في رواية «الآنْ...هنا أو شَرقُ المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، حيث يعتمد المؤلِّف هنا على المراوغة للتَّأكيد على عنوانه، والذي لم يضعه من فراغٍ، بل جاء هذا العنوانُ بعد رحلةٍ من التَّفكيرِ العميقِ، قسَّمه إلى قسمين، وكُلُّ قسم له دلالتُه المعبِّرة، حيث جاء الأوَّلُ من ظرفي الزَّمان والمكان» الآن...هنا «وما يقصده بالآنِ هو الزمانُ أي الوقت الذي يعبِّر فيه عن الآلام التي ذاقها وذاقها غيره من المسجونين، لأنَّ الرِّوايةَ تخضعُ لأدبِ السُّجونِ، ولفظةُ «هنا» معبرةٌ عن المكانِ، وما بين الزَّمانِ والمكانِ حكاياتٌ، أي إنَّه حدثتْ حكاياتٌ وآلام كثيرةٌ في الزَّمانِ والمكانِ» وهذان الظرفان يوحيان بجملة من التَّساؤلات والاحتمالات أشهرها ماذا يحدثُ الآن؟ وماذا يحدث هنا؟. أما الثَّاني مكونٌ من «شرق المتوسط مرة أخرى» فهو مكونٌ من «شرق»، وهو مكون مكاني و«متوسط»، وهو مكون مكاني أيضاً، و«مرة أخرى» تقودنا إلى رواية عبد الرحمن منيف الأولى «شرق

المتوسط» يعود ليكتب من جديد عن العالم نفسه، بعد مضي عشرين عاماً، مما يذكرنا بنصٍّ حكائي امتلأ محتواه بظلم السُّلطة الحاكمة في بلدانِ شرقِ المتوسط»[1]. وعبارة «أو شرق المتوسط مرة أخرى»، باعتبارها العنوان الثَّاني التَّوضيحي أعطتنا دلالات الألم والعذاب من فترة مرَّتْ، هي تقريباً عشرون عاماً، ومعنى ذلك أنَّ العنوانَ الثَّاني جاء من أجل التَّذكير بالماضي وجاء كذلك كي يبرهن على أنَّ هذا العملَ الجديدَ هو بمثابةِ الجزءِ الثَّاني للعمل الأول «شرق المتوسط»، مما يؤكِّد حقيقة وجود الظلم في معظم بلادنا العربية، وأنَّه كان وما زال موجوداً، ويتأكد من قوله»مرة أخرى» ونلاحظ أنَّ العنوانَ يعتمد على المكانِ اعتماداً كلياً؛ سواء أكانَ العنوانُ الأول»الآن ..هنا» أو في الثَّاني التَّوضيحي»شرق المتوسط مرة أخرى» بمعنى أنَّ المكانَ حاضرٌ في ذهن الكاتب، خاصة «شرق المتوسط» والذي يمثِّلُ البلاد العربية الموجودة في شرق البحر الأبيض المتوسط نحو العراق ولبنان وسوريا ومصر، وكانت إشارته لها لما يعلمه من الأنظمةِ الحاكمةِ آنذاك وما تفعله بشعوبها، لذلك فإنَّ العنوانَ الثَّاني التوضيحي جاء معبراً في هذا العمل على الرَّغم من أنَّه يشير إشارةً واضحةً إلى العنوانِ السَّابق لرواية أخرى تحمل الألفاظ نفسها، ويحق أن يكون عتبةً من عتبات النص.

وفي معظم أعمال واسيني الأعرج، مثلاً، وغيره من الرِّوائيين، نجد هناك عنواناً ثانياً توضيحياً للأول، فهو يأتي به لتبيان المراد من الأول أو إضافة أخرى للعنوان الأول «فطوق الياسمين» عنوان أول، ولا ندري ما الذي سيقصده من العنوان إلا بعد القراءة، ولكنَّ حين جاء بعنوانٍ ثانٍ توضيحي، فإنَّه يوضِّح المقصودَ من الأول، فنلاحظ أنَّ تحت العنوان «طوق الياسمين» توضيحٌ آخر له يلفت انتباه مَنْ يقرؤه بطريقةٍ فنيَّة رهيفة؛ حيث ذكر تكملة العنوان، وهي في الأساس الشَّارحة له، حتى يزيل بعض غموض التوقُّعات

(١) د. عبدالله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن هنا..أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة وهران كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر ص٣٨٤.

من لفظتي طوق الياسمين، يذكر «رسائل في الشَّوق والصَّبابة والحنين»، وهو أمرٌ قد دأب عليه واسيني في رواياته بوجود عنوان فرعي بعد العنوان الأصلي؛ حيث يُتْبِع الكاتبُ عنوان الرِّواية الأساسي بعنوان فرعي يوضحه دائماً؛ فقد أتبع من قبل رواية «نوار اللوز» بـ» تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وهي عادةٌ يتبعها منذ روايته الأولى»البوابة الزَّرقاء» التي يضع لها عنواناً فرعياً» وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» وكذلك فعل في رواياته الأخرى مثل «كتاب الأمير» الذي يفسره عنوان فرعي هو «مسالك أبواب الحديد»[1].

وهو الأمر الذي يُبَرْهِنُ، وفي هذه الرِّواية تحديداً على أنَّ الكاتب أراد أنْ يُحْدِثَ نقلةً في عالم الرِّواية بتشبعها بالصُّوفية؛ حيث إنَّ هذا العنوان يتماشى مع القول الصُّوفي « وصل الفصل وشعب الصدع وجمع الفرق» فالوصل هو الوحدة الحقيقية الواصلة بين البطون والظُّهور، وقد يعبر به عن سبق الرَّحمة بالمحبة المشار إليها في قوله» فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق»[2]. ولم تكن تلك العناوين الثَّانية التوضيحية فقط في الأعمال الرِّوائية، بل أيضاً موجودةٌ في كتب التاريخ والجغرافيا وغيرها من الكتب التي تبحث في الحضارات وتاريخها، ونجد كتاباً صدر في القاهرة يحمل عنوان»سحر البدايات» وتحته مباشرة يعطينا عنواناً ثانياً توضيحياً، وهو «التكوين في ريعان فجره» بحكم أن الكاتبَ يتحدث فيه عن البدايات في معظم الأشياء، البدايات في خلق الكون والإنسان والأرض و النبات. وأيضاً نرى العنوان الثاني التوضيحي في قصيدة «تضاريس الفقد» للشَّاعر حسين علي محمَّد؛ حيث أتبعها بعنوان ثان توضيحي، وهو «خمسة مقاطع من ملحمة عنترة، وفي هذه القصيدة يبكي

---

(١) سلطان الزغلول، واسيني الأعرج في « نوار اللوز « بين تغريبة الهلاليين ومعراج الفقراء، مجلة الراوي، العدد ٢٤ فبراير ٢٠١١ السعودية/ ص١٥٥.

(٢) معجم اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق ص٧٦ وما بعدها ؛ حيث جاء في المعجم تعريف الوصل والفصل، وأن وصل الفصل وشعب الصدع وجمع الفرق هو ظهور الوحدة في الكثرة؛ فإن الوحدة واصلة لفصولها باتحاد الكثرة بها وجمعها لشتاتها، كما أن فصل الوصل ظهور الكثرة في الوحدة......وكلها ألفاظ المراد منها إخراج الرواية إلى منحى آخر وهدف آخر يرمي إليه الكاتب من الاندماج في صوفية الكتابة.

الشاعر ما حدث في نكبة ٦٧، فأراد من خلال العنوان الثَّاني التوضيحي استدعاء عنترة ليعيد مجد الأمة.

العنوان الثقافي Titre culturel . Cultural title

هو عنوان يشير ويومئ إلى ثقافة معينة تخصَّ شعباً من الشُّعوب أو فكراً من الأفكار المختلفة، أو إلى حدث تاريخي معين، ويندرج تحت العنوان الثَّقَافِي كلُّ ما يَمِسُّ التَّاريخَ من عنوانٍ؛ بحكم أنَّ العنوانَ التَّاريخي ما هو إلا مِفْتَاحٌ وإضاءةٌ تاريخيةٌ ثقافيةٌ لجزئية بعينها، وليس معنى ذلك أنَّه التَّاريخ أو أنْ يكون مرجعاً تاريخياً، بل ثقافة للقاصِي والداني، ليقوده إلى معرفة شيءٍ معينٍ من التَّاريخ، وإذا كان العنوان غامضاً، فإن ذلك ادعى للمتلقي كي يَبْحثَ عن معناه، ومن ثم فإنَّه يعرف جديداً من خلال البحث عن معناه، وإذا كان العنوانُ من العناوين التي تدلُّ على عادات وتقاليد شعبٍ معينٍ، فهو وبالإضافة إلى أنَّه ثقافة، هو في الوقت نفسه، دليلٌ آخر على ثقافة الأديب، الذي يريد إظهار كلَّ ما يمور بداخل الشَّعب الذي خرج منه، كما فعل نجيب محفوظ، والذي حمل ثقافة الحارة المصرية بمحاسنها وسيئاتها، من الاحترام والإجلال للرجل كما في الثلاثية (سي السيد) إلى القوة والعنترية كما في «التوت والنبوت»، وإذا ما خرج الكاتبُ إلى العالمية ليكتب ويصارع مع الآخر، كما في «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم أو «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، فقد ذهب إلى الآخر بثقافته الأولى التي أتقنها في بلاده، ليبرهن على رؤيته الداخلية لما هو بعيد عنه وخارج عنه؛ فما الشَّمال وعاداته إلا ثقافةٌ عرفناها من الرِّواية وغيرها، وأنَّ العصفور القادم من الشَّرق، قد أفصح وأبان عن ثقافة الآخر، كما كان الحال في « قنديل أم هاشم « ليحيى حقي، وكلها من أجل تبيان مدى الصِّرَاع بين الشَّرق والغرب، وكأنَّه صراعٌ لإثبات قدرة الثَّقافة على الوصول عند هذا أو ذاك. من هنا يمكن أن نعتبر كل العناوين عناوين ثقافية؛ لأنَّها تبحث في المكان والزمان والإنسان الذي يعيش الزمان في المكان.

العنوانُ الثَّقِيلُ titre lourd. The heavy title

العنْوَانُ الثَّقيلُ ما يَصعبُ فهمه للوهلة الأولى، سواء أكان كلمةً واحدةً أم جملةً، لأنَّ المُتلَقِّي إذا صَعُبَ عليه فهم العنوانِ، فسيسعى من أجل فكِّ طلاسُمه؛ لأنَّه لا يستطيع الولوج إلى النَّصِّ إلا بعد فهم العنوان. ويدخل في ذلك معظم العناوين العلمية والموسوعات والدوريات الضخمة التي تحتاج إلى فهم. موسوعة علوم البحار. موسوعة جينيس، وكما هو الحال في عناوين بعض الأعمال الأدبية كما في عنوان مسرحية للكاتبة لمياء مختار «ولكنه موتسارت»، والمتلقي لم يع هذا العنوان فيضطَّرُّ إلى البَحْثِ عن موتسارت. وكما في عنوان رواية يوسف زيدان «النبَطِي» وعنوانُ رواية للكاتب إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» فمن هو سعيد أبو النحس، وما تلك الوقائع الغريبة. وبالتَّالي فإنَّ العنوان الثقيل هو ما يصعب على المتلقي فهمه لأول وهله، كما في رواية «ستيغماتا» للكاتبةِ منال عبدالحميد، فلا نعرف معناها إلا إذا بحثنا عنها.

العنوانُ الجملةُ titre phrase. The sentence title

العنوان الجملة ما يتميز بحركةٍ قائمةٍ على فعل الجُمْلَةِ، سواءً أكانت جملة اسمية أم جملة فعلية حدثية. فنجد مثلاً عنواناً لمجموعة قصصية للكاتب أحمد الهواري عنوانُها «الموتى أيضاً يحلمون» فهي جملة اسمية مكونة من المبتدأ وجملة الخبر، وفي هذه المجموعة تحديداً نجد الكاتب يجسِّد الرُّوح في الحديثِ بعد الموتِ وفي وجود الإنسان داخل القبر، بعد أن ترد له الروح في القبر، كل ذلك مرتبط بالجملة التي بها حركة الفعل «يحلم» وأيضاً في «لا أحد ينام في الإسكندرية» للكاتب إبراهيم عبدالمجيد، حيث الوصف البديع للحركة في الإسكندرية وما تعنيه كلمة الإسكندرية من مكان رائع وجميل تعشق النفس الذهاب إليه فبالفعل لا أحد ينام في الإسكندرية، والعنوان الجملة أقلُّ الأنواع قيمة في عناوين الأعمال الأدبية؛ لأنَّه لا يعطي إثارةً للمتلقي. ولو هناك ما هو محذوف في الجملة لسعى المتلقي لفك الشَّفرة ومعرفة المحذوف، وهو

يشعر بنوع من الرضا في بحثه عن ذلك المحذوف.. وهناك أعمال عديدة فيها العنوان الجملة، نحو « تبسَّمت جهنم » للكاتِبَةِ السُّعوديَّة هيلانة الشَّيخ، والتي فيها رِحْلةٌ للبَوحِ الأنْثَوِي قلَّ من نجده في أعمال أدبية.

العنوانُ الخَفِيفُ titre leger. The light title

العنوان الخفيفُ ما كان خَفِيفاً على اللسانِ والفَهْمِ، حتى ولو كَانَ العَمَلُ صَعْباً غيرَ مَفْهُوم. فالعِنْوَانُ الخفيفُ هو ما يتلقفه المتلقي بالفهم. فحين نقول رواية «العُشَّاقُ» للكاتب الفلسطيني رشاد أبوشاور سيفهم المتلقي مباشرة ماذا يقصد من العنوان، بأنَّ هناك حالاتِ عشقٍ جسدي في العمل أو عشق صوفي. أهم شيء أن هناك عاشقاً ومعشوقاً.

العنوان الرقمي Numerical title. Titre numérique

كثيرةٌ هي تلك العناوين التي حملت أرقاماً فقط، وكل رقم من هذه الأرقام له دلالاتُه وأبعاده، وقد ترتبط الأرقام بالحروب، حين نقرأ «حرب ٦٧» أو «حرب٧٣» وهما إشارتان إلى الهزيمة والنَّصر في مصر، وهذا ما نراه في كتب ثقافية عديدة، وأيضاً نراه في بعض الرِّوايات، مثل رواية جورج أورويل» ١٩٨٤» تلك الرِّواية التي صورتْ مجتمعاً خاضعاً للظلم والدكتاتورية ممثلاً في «الأخ الأكبر» فهو مَنْ يمثِّل الحزب الحاكم، بعد أن بنى سلطته على القمع وذلِّ الشَّعب والتعذيب، فيحاول تزوير التَّاريخ بحكم أنَّ الأقوى هو مَنْ يكتبُ التَّاريخ. وأيضاً نجد أعمالاً أخرى تحمل أرقاماً مثل»١٠٤ القاهرة» للكاتبة ضحى عاصي، وفي هذه الرِّواية خيال وتنبؤات، مثلما كان في رواية جورج أورويل، ولكنَّ تنبؤات ضحى عاصي مختلفة، فكانت كلما رأت البطلة شيئاً في منامها أو في خيالها يحدث لها، وأنَّ هناك مَنْ لم يصدق ذلك، فأعلمت صديقاتها أنَّها ستموت، وأنَّ العربة التي ستقلها إلى المثوى الأخير تحمل الرقم ١٠٤ وقد حدث. فالكاتبة هنا تستلهم العجائبية وما ينتاب العجائبية من واقع فنتازي بعد أن أظهرت شرائح مختلفة من المجتمع المصري وتعريتها، وكانت انشراح هي البطلة الملهمة في هذا العمل. من هنا فإنَّ العنوانَ الرَّقمَ

حين نراه على غلاف رواية، فله ما يدل عليه، ومن العناوين القاتمة غير المعروفة لأول وهلةٍ، وقد يعدُّ من العناوين الثقيلة على الفهم.

العنوانُ الرُّومانسي Titre romantique. Romantic title

هو ذلك العنوانُ الذي تقرأه العاطفةُ مباشرةً قبل العقل، أو أنَّه العنوانُ الذي يخاطب العاطفة دون العقل، وهو من العناوين الأكثر انجذاباً لدى فئات الشَّباب، على الرغم من ذلك، فإنَّ العنوانَ قد يكون بمثابة لفت الانتباه، وحين يدخل الإنسانُ إلى عمق الرِّواية أو القصيدة أو الكتاب يجد أهدافاً أخرى يرمي إليها الكاتبُ، كما في «الحب في زمن الكوليرا» لماركيز، و»الحرام» ليوسف إدريس، ويصبح العنوانُ من ثم كتلةً اقتصاديةً لمجمل العمل الرِّوائي. وفي الشِّعر نرى قصيدةً رائعةً في الوقت الحاضر تحمل عنوان «عيون عبلة» لمصطفى الجزار، فهي وإن كان العنوانُ يعبر عن عبلة أياً كانت عبلة التي يقصدها الكاتب، فإنَّ الكاتبَ في هذه القصيدة يعبِّر عن الواقع المعيش السِّياسي للأمة العَرَبِيَّة، محاولاً التهكم على القديم أو إن شئت قل «عيون عبلة».. ولكن يبقى العنوان الرومانسي حالةً من الإبداع يبحث عنها العاشقون والمحبون والحالمون نحو « أحبيتك أكثر مما ينبغي» للكاتبة السعودية أثير العبدالله و»قصة حبٍّ» إيريك سيجال و»كبرياء وتحامل»لجين أوستن، و»الأسود لا يليق بك» لأحلام مستغانمي، و»جين إير» لتشارلوت برونت.. والرِّوايات الرُّومانسية تمثِّل أدباً راقياً يعبر عن خلجات النفسِ في أوقات هيامها وعشقها، وهذا الأدبُ من أكثر أنواع الآداب انتشاراً، ويعد فيكتور هوجو من أوائل من ابتكروا تلك الكتابات الخاصة بالحبِّ والعشقِ، وقد حولت معظم أعماله الرومانسية إلى أفلام سينمائية.

العنوانُ الزَّمَاني Titre temporel. Temporal title

العنوانُ الزَّمَاني هو العنوان المرتبط بالزَّمَنِ والمحفور بداخله، وفق الحدثِ الذي يسعى إلى إعادة تصوير ما كان أو ما سيكون وفق خيال الكاتب؛ لأنَّ

فعل الزَّمَنِ مرتبطٌ به من خلال التعانق فيما بينهما، فلا حدث بدون زمن ولا زمن بدون حدث، وقد سعى بول ريكور في كتابه «الزَّمان والسَّرد «إلى تبيان التباسية الزمانية»[1]، كما في «الأيام» لطه حسين، والتي تُعَدُّ أيقونة حياتية للألم عند طه حسين، كان الزمن فيها البطل مع الألم الذي شاركه فيها؛ حيث عاش عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين لحظات ألم وشقاء في حياته التي كان يحياها مع نفسه؛ تلك النفسُ التي كان يحاورها دائماً، دون أن يُسمعَ الناسَ أنينه ودون أن يَسمعَ الناسُ ما بداخله، فبعد أن بدأتْ حياته تتفتح، وبدأ الأمر يتكشف أمام عقله وقلبه عن تلك الحاسة التي افتقدها بسبب الجهل، بدأ في الوقت نفسه يغوص في أعماق ذاته، فعلم حقيقة ما هو فيه، إنَّه لا يبصر، لا يرى ما يراه الآخرون، فأصبح الوقع عليه أليماً؛ فإمَّا أن ينصاع إلى أمر الله ويجعل الصبر طريقاً له، وإما أن يتذمر على حاله بالحنق والسُّخط، ولكنَّه اختار الأمر الأول وهو الصبر على ما أُبتلي به من فقد لتلك النعمة، فكان الله معه في طريقه الطويل الذي ظل ملبداً بالغيوم القاسية التي عانى منها كثيراً وكثيراً عبر رحلة الزمن. تلك الغيوم كانت مجموعة من الآلام عاناها في حياته، وآثر أن يواصل مسيرتها حتى النهاية محاولاً تخطيها بطريقة أو بأخرى»[2]، وكذلك الأمر في رواية «بحثاً عن الزَّمن المفقود» لمارسيل بروست، فمارسيل بروست قد عانى كثيراً في حياته فخطَّ هذه الرِّواية التي تصل إلى سبعة أجزاء كان الزَّمَنُ فيها هو البطلُ المسيطر على الأحداث، يروي فيها الكاتبُ صراعه مع الزَّمن بأسلوب رائق يجعل الإنسانَ يشاركه الهموم والأحزان التي عاشها، حيث يعيد الماضي البعيد وكأنَّه ماثلٌ أمامنا، واعتمدَ في حديثِه عن الزَّمَنِ وتداعياته باستخدام الجمل الطويلة، حين تأكد له أنَّ الزَّمن يتفلتُ من بين يديه، والقارئ بالفعل قد عاش هذا الإحساس الراقي بالزَّمن الماضي، وفق تداعيات الآلام التي عاناها مارسيل بروست في هذا العمل الضخم. ويندرج تحت هذا العنوان الزَّماني أيضاً كلُّ ما تدخل

---

(١) بول ريكون، الزمان والسرد، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ترجمة سعيد الغانمي، ٢٠٠٦، ص ٩.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، الطبعة الأولى، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧ ص ١٥.

فيـه لفظـة الزَّمـن أو نحوهـا مثـل «الحب في زمـن الكوليرا»لغابرييل غارسيا ماركيـز، و«الزمـن الموحـش» لحيـدر حيـدر، «حـدث أبـو هريـرة قـال» لمحمـود المسـعدي.. «ليلـة السـنوات العـشر» لمحمـد صالـح الجابـري، و«موسـم الهجـرة إلى الشـمال» للطيـب صالـح، و«بعـد منتصـف العمـر» لعصـام قابيـل.

العنوانُ الشامل titre exhaustive. Exhaustive title

العنـوانُ الشَّـامل هـو الـذي يشـتمل عـلى كلِّ مـا يحويـه العمـل الأدبي المعنـون بـه. بمعنـى آخـر إذا كان العنـوانُ هـو القطعـة الاقتصاديـة المطبوعـة عـلى الغـلاف والمعـبِّرةُ عـن العمـل كلِّـه فإنَّـه بذلـك يكـون عنوانـاً شـاملاً. فنجـد مثـلا روايـة «الأيـام» للدكتـور طـه حسـين عنوانهـا « الأيـام «. وقـد عـبر العنـوان عـن كل مـا في العمـل، عـلى الرغـم مـن أن العنـوان كلمـة واحـدة إلا إنَّ الأيـام الموجـودة في العمـل، هـي تلـك الأيـام الصعبـة التـي عاشـها طـه حسـين. وروايـة أخـرى لجـمال الغيطـاني «نثـار المحـو» فالعنـوان معـبر عـن كل مـا في العمـل فهـو يحكـي نفسـه وتاريخـه وأحـداث حياتـه التـي يتذكرهـا أحيانـا بصعوبـة، وأحيانـاً لا يسـتطيع التَّذكـر فيصبـح نثـاراً مبـذوراً عـلى الأرض يحـاول التقاطـه مـن المحـو. بينـما إذا نظرنـا إلى روايـة أخـرى للدكتـوره رضـوى عاشـور ولتكـن « قطعـة مـن أوروبـا» فـإنَّ العنـوانَ غـير شـامل للعمـل؛ لأنَّـه لم يظلـل العمـل بمظلتـه؛ ذلـك أنَّ الفصـول العـشر الأول كانـت معـبرةً عـن العنـوان. ولكـن بعـد ذلـك دخلـت الكاتبـة في القضيـة الفلسـطينية وأنسـتنا مـصر، التـي هـي قطعـة مـن أوروبـا، بـل وأثبتـت أنَّ مـصر كانـت سـبباً في قيـام دولـة يهوديـة، وهـذا غـير صحيـح، فالعنـوانُ الشَّـامل هـو مـا يجمـع بـين طياتـه العمـلَ بأكملِـه ويظلـه بظلـه.

العنْوانُ الفَرْعِي Titre secondaire. Secondary title

هـو ذَلِـكَ العِنْـوانُ الـذي يعتـبر خادمـاً لعنـوان الفصـل؛ بحكـم أنَّ العنـوانَ الفَرْعِـي متفـرعٌ مِـنْ الأصـلِ القَرِيـبِ، والـذي هـو عنـوان الفصـل، ودائـماً مـا يكـون في خدمتـه، ومجمـوع العناويـن الفرعيـة يـدور في فلـك العنـوان الرئيـس

لذلـك للفصـل، والعنـوان الفرعـي الجانبـي أقـلُّ شـأناً مـن العنـوان الفرعـي الرئيسي؛ ذلـك أنَّ العنـوانَ الفرعـي الرئيـسي يشـمل العديـد مـن العناويـن الجانبيـة ويحتويهـا، بـل، وتطبيقـاً لتصنيـف المنظمـة العربيـة للتقنيـات الكتابيـة، فـإنَّ العنـوانَ الجانبـي مـا هـو إلا عنـوانٌ فرعـي، ولكنَّـه في المرتبـة الثَّانيـة، وقـد اشـترطت المنظمـة العربيـة في حالـة التَّرجمـة أن يكـون هنـاك اختـلافٌ بـين الخـطِّ الفرعـي الرئيـسي والخَـطِّ الفرعـي الجانبـي، ليـس ذلـك فحسـب، بـل إنَّ حجـم الخـطِّ في الخـطِّ الفرعـي الأول الجانبـي يكـون ١٦، ويتلـوه العنـوانُ الفَرْعِـي الجَانبـي الثَّـاني ١٥، والعنـوان الفرعـي الجانبـي الثَّالـث ١٤. مـن هـذا المنطلـق فقـد فرَّقـوا بـين العنـوانِ الفَرعـي والعنـوانِ الجانبـي، الأمـرُ الـذي كان يُحـدث لبسـاً كبـيراً عند بعـض المعنيين بالكتابـةِ. وتطبيقـاً لذلـك نأخـذ «التقريـر العـربي الثالـث للتنميـة الثقافيـة»[1] فهـذا هـو العنـوان الرئيـس للعمـل، باعتبـاره بحثـاً كامـلاً عـن النواحـي الثَّقافيـة ويعتـبر في الوقـت نفسـه نَصـاً كامـلاً بـه عـدد مـن الفصـول، وتختلـف الكتابـة الخاصـة بالعنـوان الرئيـس عـن العناويـن الخاصـة بالفصـول، والتـي هـي عـلى التـوالي «البحـث العلمـي في الوطـن العـربي»، «المعلوماتيـة» و«حركـة التأليـف والنـشر» و «المشـهد الإبداعـي العـربي» و«الحصـاد السـنوي»، وإذا كانـت هـذه العناويـن خاصـة بالفصـول الكـبرى فـإن هنـاك عناويـن فرعيـة كثـيرة متشـعبة عـن العنـوان الرئيـسي الخـاص بالفصـل وليكـن الفصـل الأول الثالـث الـذي حمـل عنـوان «حركـة التأليـف والنـشر» فقـد حمـل في طياتـه عناويـن جانبيـة وفرعيـة كثـيرة ينطبـق عليهـا حجـم الخَـطِّ[2] الـذي ذكرتـه المنظمـةُ العربيـةُ للتقنيـات الكتابيـة،

(١) التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، مؤسسة الفكر العربي، الطبعة الأولى لبنان ٢٠١٠

(٢) يمكـن الرجـوع إلى مـا يتعلـق بالخـطِّ ومشـتملاته إلى كتـاب «الببليُوجرافيـا» أو علـم الكتـاب، ص ٢٦٨ ومـا بعدهـا للدكتـور شـعبان عبدالعزيـز، وهـو مرجـع مذكـور. وعـن شـكل الحـرف نفسـه يقـول: «فوجـه الحـرف هـو ذلـك الجـزء الـذي يواجـه القـارئ وهـو الـذي يطبـع عـلى الـورق. وهـو الجـزء الـذي يغطـي بالحـبر ويضغـط عـلى الـورق. والجـزء مـن قـاع البنـط حتـى مقدمـة الجسـم يسـمى» اللحيـة «. واللحيـة تشـتمل عـلى جزءيـن: المتعامـل bevel والكتـف shoulder الأول يغطـي الجـزء المنحـدر بـين السَّـطح وحافـة الجسـم والآخـر هـو الجـزء المسـتوي تحـت السَّـطح السـفلي. والكتـف عـادة مـا يغطـي الجـزء النـازل تحـت السَّـطر مـن بعـض الحـروف سـواء العربيـة أو الأجنبيـة مثـل ع ح س، g y وهنـاك بعـض الحـروف المائلـة التـي تتعـدى أجسـامها وتسـتند إلى كتـف=

بداية من عنوان الفصل: حركة التأليف والنشر» ثم العناوين الجانبية الأقل حجماً من عنوان الفصل، نحو «العوامل المؤثرة في توجهات القراء» ثم يقل الخط مع العناوين الجانبية نحو :»توضيحات منهجية» و»منهج البحث» ثم تقل شيئاً في العناوين المتفرعة من العنوان الفرعي الجانبي نحو»هل اشتريت كتباً في عام ٢٠٠٩». وهكذا في باقي العناوين، من هنا نعي أنَّ للكتابةِ أحكاماً وشروطاً في النَسَقِ الخاصِ بها يجب اتِّباعها، وكل تلك العناوين هي من عتبات النَّصِّ، المتفرع من السُّلطة الكبرى، وهي العنوان الرئيس.

العنوانُ الكلمةُ الواحدةُ Titre en un mot. The titleword

عنوانٌ مركَّز، يجمع شتات العمل كلّه في كلمةٍ واحدةٍ، والكلمةُ الواحدةُ قد تكون أبلغ من كلمات عديدة في التعبير عن عمل معين؛ فلفظة «الأيام» للدكتور طه حسين، تُنبئ عن مرارة قاتمة جالت في خلد عميد الأدب العربي، ولم يجد غيرها معبِّراً عمَّا عاناه في صغره، وما ذاقه في كبره، حتى وصل إلى هدفه فكانت الأيام، و«الحرام» ليوسف إدريس، عبَّرت عن مكنون داخلي كان قد اختمر بداخل الكاتب تجاه الرِّيف وما قد يحدث فيه نتيجة الجهل، و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، فقد اختزل في هذه الكلمة الواحدة ما يمكن أن يظل يكتب فيه أياماً وسنين، وكانت وبحق قادرةً على التَّعبير عن مراده من أنَّ الأرض كالعرض لا يمكن التفريط فيها، وكذلك الأمر نراه في رواية «الضفدع» للكاتب الصيني مويان، والتي تميزت بقدرة فائقة على الحكي رغم أنها جاءت بعد إحدى عشرة رواية لمويان، أظهر فيها طبيعة الريف الصيني وتاريخه.ورواية «هيبتا» للكاتب محمد صادق، التي تتناول قوعد العشق السبعة، وغيرها من الأعمال التي تتميز بكلمة واحدة، مثل

=الحروف المجاورة مثل حروف v w التي تخرج أذرعها اليمنى عن نطاق أجسامها وحرف Q الذي يستند ذيله على اليد اليسرى للحرف المجاور. وحرف f الذي يدخل رأسه وذيله في حرم جاريه. وهذه الأجزاء الخارجة عن الحرم الذَّاتي تسمى « المتعديات Kems» ص٢٧٠.

«الطلياني» لشكري المبخوت و»النبطي» لزيدان. ويأتي العنوان الكلمة الواحدة معرفةً أو نكرةً والعنوان المعرفة هو الذي يدلُّ على معين ومحدد لأشياء بذاتها في ذهن المتلقي ووجدان الكاتب، وقد يتغير ذلك الشَّيء المحدد والمعين بعد قراءة العمل؛ فقد يقصد الكاتب أشياء أخرى غير التي تبادرت إلى ذهن المتلقي؛ فالأرضُ لعبد الرحمن الشرقاوي، أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي الذي لم يعلمها أنَّ الكاتب سيتناول أرض فلسطين، لأنها الغصة في حلق العرب، ولكن بعد القراءة يعرف أنه يقصد أرضاً أخرى، وهي الأرض المغتصبة بطريقة أخرى من أصحابها. حتى في البرامج التليفزيونية، فإنَّ البرنامج الذي يحمل عنوان كلمة واحدة يكون وقعه أفضل وأقوى من الكلمتين والثلاثة، مثل برنامج «علامات» أو»عتبات». من هنا يمكن لنا أن نقول إنَّ العنوانَ الكلمة الواحدة يحتاج دراسة ضخمة ماجستير أو دكتوراه، حتى يتمثل الباحث دلالة العنوان الكلمة الواحدة ومدى قوته، والشعرية التي به وفي الوقت نفسه مدى ارتباطها بالعمل من الداخل وكيف كانت سيطرته.

العنوانُ الكلمتان titre en deux mot. The two word title

العنوانُ الكلمتان يَدلُّ على التَّخصيصِ من خلال المضاف والمضاف إليه، وهو من أكثر العناوين شيوعاً من خلال تلك التركيبة، كما في «عبث الأقدار»، «كفاح طيبة»، « زقاق المدق «، للأستاذ نجيب محفوظ، و»دفاتر التدوين»، «خلسات الكرى»، « دنا فتدلى «، « رشحات الحمراء « لجمال الغيطاني ، « نوار اللوز» لواسيني الأعرج، وفي روايته «سيدة المقام» وبعدها عنوان ثان توضيحي «مراثي الجمعة الحزينة» نجد العنوان الأنثوي المكون من كلمتين من خلال المضاف والمضاف إليه، كما اعتاد الكاتب؛ حيث «تتألف بعض العناوين من تراكيب إضافية تتحدد بواسطة المضاف إليه، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النَّحوية تتضاعف بالتبعية وظيفتها الدِّلالية»(1). وقد اكتسبت لفظة سيدة التَّعريف والتَّوضيح فهي سيدة

---

(١) باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد السعودية ، مرجع سابق ص ٥٠، ٥١.

لها مقامٌ ومكانٌ لدى واسيني الأعرج ...فمَنْ تلك السَّيدة التي عنونت بها هذه الرِّواية؟ وما هذا المقام الذي نالته؟ وما المراثي التي خصَّها بالجمعة الحزينة؟ وبالتَّالي تتحقق وظيفة جذب الانتباه للعنوان « وأيضاً «أهل الهوى» للكاتب صبحي فحماوي وهكذا، فالعنوان يساعد بشكل من الأشكال على تأكيد التَّسمية، وتبئيرها لسانياً ودلالياً، فيغرسها في ذهن المتلقي بشكل دائم ومستمر»[1]. وتصبح هناك شعرية في تلك الثنائية، نهيب بطلاب الدراسات العليا أن يبحثوا عنها في رسائلهم.

العنوان المتخصص. Specialized title Titre spécialisé

هو العنوانُ الذي يُظْهِرُ جنسَ العمل، وهو الذي يتخذ لنفسه مكاناً قصياً، إمَّا في أعلى الصَّفحة أو أسفلها يميناً كان أم يساراً، فنجد في الأعلى عنواناً غير العنوان الرئيسي للعمل، يُكتبُ فيه جنسُ العمل نحو لفظة «رواية» أو «دراسات نقدية» أو «قصص خيال علمي» وقد يكون بلون مختلف أو من لون العنوان نفسه، ومن ثم فإنَّ العنوان المتخصِّصَ هو الذي يشير إلى حقيقة جنس العمل نفسه، لأنَّنا حين نُقدم على شراء روايةٍ قد لا نعرف أنَّها روايةٌ إلا بعد أن نقرأ عبارة «رواية»، وكذلك الأمر في المؤلفات الأخرى، ويصبح من الأهمية بمكان أن نعرف الجنس الخاص بالعمل الذي نراه في المكتبات، بمعنى أنَّ الكتبَ العلمية المتخصصة، يكتبُ على الغلاف نوع التخصص العام الذي يندرج تحته العنوانُ، وعلى الرَّغم من أنَّ الكتبَ العلميةَ تكون واضحة من خلال العنوان، حيث يكتب في العلوم أو الرياضيات أو حتى في الطبِّ، فهذا أمر قد يعرفه الرَّائي أوالقارئ للعناوين، إلا أنَّ الكتبَ الأدبيةَ قد تتداخل وتلتبسُ على القارئ العادي، بمعنى أنَّه قد لا يستطيع أن يفرق بين الكتاب النَّقدي والرِّواية وبين ما هو قصة قصيرة وخواطر أدبية، ويصبح في تيه، لذلك نناشد دور النَّشرِ أنْ توضِّح ذلك الأمر في صفحة الغلافِ؛ حتى لا يلتبس على القارئ تداخلُ الأجناسِ، ومع عبارة

---

(١) جميل حمداوي، سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، العدد الرابع والعشرون، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية فبراير ٢٠١١/ ص٥٥.

تداخـل الأجنـاس نحتـاج وقفـات ودراسـات، عـلى طلابنـا في الدراسـات العليا أن يشـمروا سـواعدهم مـن أجلهـا، وهـي أنَّ هنـاك أعـمالاً أدبيـةً متداخلـةً مـع بعضهـا البعـض في الأجنـاس الأدبيـة، فنجـد مسرحيـة مـع روايـة في كتـابٍ واحـد كـما في «كل مَـنْ عليهـا خـان» للسـيد حافـظ، ولكـنَّ الجنسَ الأدبي مكتـوبٌ عـلى الغـلاف «روايـة» أو «مسرحيـة»، لذلـك فـإنَّ النقـاد اجتمعـوا عـلى أن يصنِّفـوا ذلـك تحـت مصطلـح «مسروايـة» وهـو مصطلـح حديـث لقـي مـا لقـي مـن رفـض لـه، ولكـنَّ الأمـرَ بـات حقيقيـاً بـأن هنـاك تداخـلاً في الأجنـاس الأدبيـة.

العنوان المجزوء Titre partiel. Incomplete title

المجـزوء في الشِّـعر حـذف التفعيلـة الأخـيرة مـن البيـت، بينـما المجـزوء في العنـوان هـو أن يُقـصَّ منـه، وهـو مقصـودٌ، عـلى اعتبـار أنَّ المتلقـي يكمـل ذلـك المنقـوص مـن خـلال فهمـه للعنـوان المـدوَّن عـلى الغـلاف. ونجـد العنـوان المجزوء دائـماً في كشـاف المكتبـات، وغالبـاً مـا يكـون العنـوانُ المجـزوءُ في أول صفحـة تـرد في الكتـاب بعـد الغـلاف، وتحمـل العنـوان الشَّـائع أو العنـوان السَّريـع، أو العنـوان التجـاري، وغالبـاً مـا يكـون أسـفل الصفحـة. وهنـاك عناويـن مجـزوءة يُؤتـى بهـا مـن قبـل الكتـاب أنفسـهم أو عناويـن ناقصـة، ويكـون ذلـك مقصـوداً مـن قبـل الكاتـب. عـلى سـبيل المثـال «شرف» لصنـع الله إبراهيـم، لـن يعـرف أحـد هـذا العنـوان إلا بعـد قـراءة العمـل. مثـل «ذات».. لـن يعرفهـا أحـد إلا بعـد قـراءة العمـل ويعـرف أنَّهـا فتـاةٌ مصريـةٌ عاشـت ألوانـاً مـن الضيـق والضجـر الحيـاتي.

العنوانُ المَكَانِي Titre spatial. Spatial title

ذلـك العنـوانُ الـذي يرتضيـه الكاتـبُ ليجعـل منـه أيقونـةً معرفيـةً للمـكانِ وطريقـاً للانتشـار، كـما كان الحـال في «بـين القصريـن» و»قـصر الشـوق» و«السُّكرية»، أو مـا يعـرف بثلاثيـة نجيـب محفـوظ، فهـي أماكـن في قلـب القاهـرة القديمـة، لم يسـمع عنهـا الكثـيرون مـن النـاس شـيئاً قبـل ظهورهـا، وجـاءت الرِّوايـة كـي تـؤرخ لهـذه الأماكـن. وممـا هـو شـائع فـإنَّ أكثـرَ العناويـن انتشـاراً

في الأعمال الأدبية العنوانُ المكاني، بحكمِ أنَّ الفضاء المَكَاني أصبح هويةً من هوياتِ العمل الأدبي، فالعنوان الذي يمثل مكاناً بعينه هوية للمكان نفسه، فالمكانُ الذي تدور أحداث الرِّواية بكاملها حوله دليلٌ على رغبةِ الكاتبِ في إظهار ذلك المكان، كما كان الحال في «زقاق المدق» الذي لا يتعدى عشرة أمتار، فالرِّواية تحاول بقدر المستطاع تبيان ذلك الأثر المكاني في نفوس المحيطين به، والعلاقات الاجتماعية التي تربطهم معاً في ظل هذا المكان، كما في «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي؛ حيث مسجد السيدة زينب، وذلك القنديل الذي كان يمثل للعامة من الناس البركة، «باب الساحة» لسحر خليفة في فلسطين وما كان يحدث من انتهاكات للمكان في الأراضي المحتلة، «الوشم» لعبد الرحمن مجيد، و«خلف ساحات التحرير» للكاتب أمجد ريان. وكل الرِّوايات التي تناولت الأرضَ هي عناوين مكانية نحو «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي وغيرها، وهنا نشير إلى العنوان المكاني الذي يجب أن يدرس دراسة وافية والبحث في فضائه وانتشاره عبر ربوع العمل، وكيف أن هناك دراسات كثيرة في المكان، فيجب ربط دراسة المكان في الرواية مع العنوان المكاني.

العنوان الميتافيزيقي Titre metaphysique. Metaphysical title

العنوان الميتافيزيقي هو ما يتميز بالفانتازيا، أو ما يدل على أنَّه خارج الطبيعة أو خارج اللامعقول نحو عنوان «أرجاء بلا عالم» للكاتبة سمية الألفي، التي تناولت في هذه الرِّواية حكايات غرائبية ارتبطت بالعنوان الفانتازي، ورواية «وراء الفردوس» للكاتبة منصورة عز الدين، و«أجنحة التيه «للكاتب جواد الصيداوي. و«عين الشمس» للكاتب الليبي خليفة حسين مصطفى. و«لونجة والغول» للكاتب الجزائري زهور ونيسي. والفانتازيا بصفة عامة هي نوعٌ أدبي ذو شعبية مرتبطة بالخيال، وهو ما يرتبط بشكل كبير مع الأساطير ويعتمد في بعض الأحيان على السحر والأشياء الخارقة. والفانتازيا نفسها تتعدد بتعدد وجهات التأمل الفلسفي المرتبط بموضوعات الحياة، كما في كتاب «سحر البدايات» للدكتور خزعل الماجدي، حيث يبحث في هذا

الكتاب عن البدايات المختلفة للأشياء والأرض والإنسان، والتخصصات كافة؛ مثل الطبِّ والكيمياءِ وغيرهما من العلوم، وإذا كانت هناك ميتافيزيقا العنوان فماذا لا نرى دراسات تتحمل هذه المسؤولية لتبحث في هذا العنوان وربط ذلك بالدراسات الطبيعية في الفيزياء والكيمياء الحيوية، حتى يكون هناك تكامل معرفي بين العلم والأدب.

العنوان الهامشي Titre maginal. Marginal title

هو بداية أيقونة للنص الأصلي الذي يعلوه في المتن الرئيس. يساعد في بدء الفهم؛ نقصد فهم ما غمض في المتن، فحينما يذكر في المتن مثلاً عبارة «التعاليات النصية» التي تحدث عنها جيرار جينت من قبل تحت عنوان التعاليات النصية، ويشير إلى الهامش بأيةِ إشارة، ثم يشرح بعد ذلك ما يقصد من تلك التعاليات النصية. فالبداية بالعنوان الهامشي ثم يبين ماذا يقصد بعد ذلك من العنوان الهامشي. وغالباً ما نجد ذلك في كتب الأدب والنقد والرسائل العلمية، ومن ثم فإنَّ العنوانَ الهامشي هو عنوان للتوضيح يأتي بعده توضيحات عديدة لما سبق ذكره وسبق الإشارة إليه في المتن.

(غ)

الغِلافُ seuil de couverture. Cover's threshold

بدايةً، فإنَّ لفْظةَ «غِلاف» في لسان العرب من الفعل غَلَفَ «والغِلاف: الصوانُ وما اشتمل على الشَّيء كقميص القلب وغِرْقئ البيض وكِمام الزَّهر وساهُور القَمر، والجمع غُلُفٌ. والغِلافُ: غلافُ السَّيف والقارورة، وسيف أغْلف وقوس غلفاء، وكذلك كلُّ شيءٍ في غِلاف»[1]. بكسر الغين، وهنا نرى أنَّ لفظة غلاف من تغليف الشَّيء وصيانته، فقميصُ القلب هو ما يغلف القلب» كما أنَّ الغلاف وعاء لما يوعى فيه وفي صفته صلى الله عليه وسلم: يفتح قلوباً غُلْفاً أي مُغَشاة مغطاة، واحدها أغلف»[2]. وعليه فإنَّ لفظة الغلاف هي تغليفُ الشَّيء ورعايته، بل وصيانته، وقد قيل عن قلوب الكافرين «قلوبهم غلفٌ» أي مغلفةٌ عن سماع الحقِّ وقبوله، فأصبحت مغلفة لا تنفذ إليهم كلمات الحق والدين، والغلاف دليل على اهتمام الإنسان بصيانة الشيء خاصة الكتاب، ولئن كان حِرصُ الإنسانِ مُنْذُ آلاف السِّنين على تركِ أثرٍ أو علامةٍ أو دليلٍ أو إشارةٍ على أنَّه مرَّ من هذا المكان أو غيره، فإنَّ هذا الأمرَ جعله يفكِّر ويُدْرِكُ ويكتشفُ خبراته ليطرحَ أسئلة حول ذلك الأثر أو تلك العلامة، حين جعل من هذه الأشكال وتلك الدلائل والإشارات لغاتٍ فنِّيَّةً تُعرف بالرَّسْم أو النَّحْتِ أو التَّصوير أوغيرها « وما من شكٍ في أنَّ الفنَّ كان من أولى الوسائل التي أفصح بها الإنسانُ عن نفسه، فهو منذ أن وجد عاش يكافِحُ من أجل وجوده وبسط سلطانه وتحقيق رفاهية، فابتدع

(١) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق المجلد الحادي عشر، مادة غلف ص٧٢ .

(٢) المرجع السابق ص٧٢.

مـن الآلات والأدوات مـا يكْفُـلُ لـه الغلبـة في ذلـك الصِّـراع »[1]. وقـد كان محقـاً في ذلـك الأمـر، فوصـل بـه إلى عنـان السـماء ورفـع شـأنه وازدان مقامـه، لأنَّ الفـنَّ طريـقٌ للتَّعبـير عـن النفـسِ ومـا ينتابهـا مـن قلـقٍ وتوتـرٍ.

وقـد أكـدتُ أهميـة الغِـلافِ في كتـابي « عَتبَـات النَّـصِّ » ذلـك أَنَّـه وبعـد أنْ عـبَّر الإنسـانُ عـن نفسـه بالرَّسْـمِ أو بالتَّصويـر أو بالنَّقْـشِ أو بالكتابـة باتَـتْ الحاجـةُ ملحَّـةً لأنْ يحفـظَ مـا دوَّنـه، فعمَـدَ إلى الغـلافِ الـذي يحفـظ مـا بداخلـه وقـد « جـرَّب الكتـابُ أسـطحاً متعـددةً لنصوصـه ورسـومه. جـرَّبَ الـرق (جلـود الحيـوان) وورق الـبردي، ثُـمَّ الـورق الصِّـيني مـن لحـاء الشَّـجر. وجـرَّب الكتـاب أيضـاً أشـكالاً متعـددةً؛ اللفافـة، والمطويـة، والألـواح الورقيـة الموصولـة بخيـوطٍ. وفي كلِّ شـكْلٍ مـن تلـك الأشـكال كان هنـاك دائـماً مـا يحفـظ الكتـابَ مـن التَّلـف والبلـل والاتِّسـاخ. كان هنـاك ـ عـلى الـدَّوام ـ غـلافٌ للكتـاب»[2]. وعـلى ذلـك فـإنَّ الغـلافَ هـو مـا يمكـن أن يقـال عليـه، الوعـاء الـذي يحفـظ ويصـون مـا بداخلـه. وجدير بنـا أن نعـرف أنَّ «أوَّل خربشـات خشـنة صنعهـا الإنسـانُ البدائـي قـد كشفَتْ له القدرة المؤثّـرة للعـلامات الـتي تصنـع فـوق سطح لعـزل المساحة المتضمِّنـة داخـل العلامـة مـن الفـراغ المحيـط بهـا»[3]. وإذا كانـت البدايـاتُ الأولى للكتـابة لـدى الشُّـعوب كانـت الصُّـور، فـإنَّ هنـاك مـن المؤرِّخـين مَـنْ يُرجعـون الطُّـرق الأولى لتصـورات الرسـم إلى نظـرة الإنسـان البدائـي إلى التشـققات التـي بـين الصُّخـور» وكانـت بعـض العلامـات عبـارةً عـن أشـكالٍ يسـهل معرفـة دلالتهـا. وكان بعضهـا الآخر (مثـل العلامـات البدائيـة المبينـة) مجـردةً ويصعـب الاسـتدلال عـلى معناهـا، ويرجـع تاريـخ الرَّسـم إلى عصـور مـا قبـل التَّاريـخ في إسـبانيا»[4]. وهـذا مـا يؤكـد قِـدَم بحـث الإنسـان مـن أجـل التعبـير بالرسـم.

---

(١) ثروت عكاشة، الفن والحياة، دار الشروق الطبعة الأولى القاهرة/ ٢٠٠٢ص٧.

(٢) محيـي الديـن اللبـاد، مجلـة نَظَـرْ، يوميـات المجـاورة، الألبـوم الرابـع، العـربي للنـشر والتوزيـع، ومؤسسـة روزا ليوسـف ، القاهـرة٢٠٠٥ص٤٤.

(٣) سـعيد محمـد العـدوي، التـزاوج بـين الخـط ومقومـات التشـكيل في الأسـلوب الطباعـي المعـاصر، رسـالة ماجسـتير، كليـة الفنـون الجميلـة، جامعـة الإسـكندرية/ ١٩٧١ص٩٢.

(٤) سـعيد محمـد العـدوي، التـزاوج بين الخـط ومقومـات التشـكيل في الأسـلوب الطباعـي المعاصر المرجع السابق، ص٩١.

إلا إنَّ الشَّكْلَ الحالي للغِلافِ قد وصلنا عن طريق الرُّومان، وقد ذكر محيي الدِّين اللَّباد أنَّ «الشَّكْلَ الذي نعرفه حالياً (ملازم من الأوراق مخيطة بالخيط ومغلفة بغلاف سميك) فلم يصله الكتاب إلا على أيدي الرُّومان في القرن الرَّابع الميلادي ومع الشَّكل «الجديد» للكتاب، وُلد الشَّكْلُ الذي نعرفه للغلاف القديم السَّميك من الورق المقوى المكسو بالجلد المدبوغ ثمَّ المزخرف بالبصماتِ الذَّهَبِيَّةِ والفضِّيَّةِ والأخرى البارزة بالضغط وبدون ألوان»[1]. ومنذ القرن العاشر الميلادي ظهرت المخطوطات وما كانت تحتويه من جمال في رسم الخطوط ودورانها وأشكالها الهندسية، وبظهور المطبعة العربية الحديثة، بدأ الكتابُ العَرَبِيُّ ينتقل إلى مدى جديدٍ في التَّصميم والتَّقاليد الطبوغرافية، وأصبح الغِلاف دليلاً يمهِّد للعمل برسوماته المختلفة. والسؤال الذي يطرح نفسه، ما الذي يلفت الانتباه أولاً حين ننظر إلى كتاب في مكتبةٍ ما، العنوان أم الغلاف؟ ولماذا؟ لم نستطع الإجابة الدقيقة على ذلك السؤال بسبب التفاوت في الآراء التي وجدتها عند البعض، فمنهم من قال الرسمة هي التي تلفت انتباهنا أولاً ومنهم من قال إنَّ العنوانَ بخطه الواضح ما يلفت الانتباه أولاً. ولكن وفي رأيي الخاص أستطيع أن أقول إنَّ الباحِثَ عن كتابٍ بعينه، فإنَّ العنوانَ هو الذي يلفت انتباهه، بينما الباحث عن أي كتاب ثقافي، فإن الرَّسمة قد تلفت انتباهه؛ ذلك أن رَسْمةَ الغِلاف ما هي إلا تواصلٌ بصري يترجم واقع العمل الدَّاخلي وقد « استأثر موضوع التَّواصل البصري باهتمام الدَّارسين؛ حيثُ عُقِدَتْ لأجله النَّدوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس ١٩٨٨، ونشرت أعمالها تحت عنوان (المشاهد في مواجهة الإشهار)، ومما تمَّ التأكيدُ عليه أنَّ العينَ تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية على أساس أن ٨٠٪ من الخبرات تصلنا عن طريق الخبرة»[2]، وبالتَّالي فإنَّ الصُّورةَ أو الغلافَ يكون أقرب للنَّظَرِ من الخطِّ المكتوب، وليس العنوان. فالرَّسْمَةُ تكون أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان، وعليه فإنَّ

(١) محيي الدين اللباد، مجلة نَظَرْ، يوميات المجاورة، الألبوم الرابع، مرجع سابق، ص٤٤..

(٢) محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، ٢٠٠٨، ص٢٠٤.

الغـلافَ يسـاعدُنا عـلى فهـم جنـس العمـل، وبيـان المقصديـة منـه عـلى المسـتوى الفنِّـي أو الجـمالي، وهـو مـا يمتلـك الخطـاب الغـلافي في تبيـان العنـوان واسـم المؤلِّـف، وأن اسـمَ المؤلِّـف الخارجـي يختلـفُ عـمَّا تحتويـه الرِّوايـة مـن الدَّاخـل، ذلـك أنَّ المؤلِّـف الخارجـي هـو المعـروف جسـماً وشـكلاً، بينـما داخـل الرِّوايـة فهـو فضـاء ورقـي فكـري. وهـو مـا يحتـاج إلى دراسـةٍ بمفـرده. ويضـمُّ الغُـلافُ كذلـك في خطابـه كلـماتِ النَّـاشر، وبعـض التَّعليقـات، ومـن هنـا فـإنَّ الغِـلافَ لا غنـى عنـه في الخطـاب الرِّوائـي بصفـةٍ عامـةٍ والغـلافي بصفـة خاصـة. وهـو مـا يجعلنـا نقـول إن تعـدد الطبعـات لعمـل واحـد مـع اختـلاف الغـلاف يحتـاج إلى دراسـة بعينهـا تتنـاول الفـرق بـين كل طبعـة وطبعـة في الغـلاف، فضـلاً عـن ربـط الفـن بـالأدب وهـو بمفـرده يحتـاج إلى علـماء كبـار يكتبـون في هـذا المجـال، وطـرح جديـد في عـالم الدراسـات الإنسـانية.

لقـد ظـنَّ الفنَّانـون في البدايـة أنَّ الرُّسـوماتِ قـد تُمحـى مـع الزَّمـن بفعـل الهـواء والـتُّراب، رغـم علمهـم الأكيـد بـأنَّ الرَّسْـمَةَ تظـلُّ حافظـةً لمكانتهـا مـع تقـدم السِّـنين، وأنَّ التَّجـارب العلميـة الناجحـة الآن قـد يثبـت فشـلها فيـما بعـد[1] إلاَّ الرَّسْـمَة أو الصُّـورة فتظـلُّ لفـترات طويلـة معـبرةً عـن حـدثٍ، لا تتغـير بتغـير الزَّمـان والمـكان، ولكـن وعـلى الرَّغـم مـن ذلـك فـإنَّ تطـورَ الفـنِّ ودخـول مرحلـة الطِّباعـة مـع بدايـة القـرن الثَّـامن عشر، جعـل هنـاك توثيقاً للرِّسـومات والصِّـور، بـل أصبـح مـن الممكـن طباعـة مـا لا نهايـة مـن الرَّسْـمةِ الواحـدة، وازداد الأمـر توثيقـاً وتوضيحـاً حـين أدخلـت تقنيـات الكمبيوتـر في العـصر الحـاضر. الأمـرُ الـذي جعـل لـكلِّ طبعـةِ كتـابٍ أو روايـةٍ صـورةً غلافيـةً جديـدةً لتَصبـحَ هنـاك أعـدادٌ كثـيرةٌ مـن الأغلفـة لروايـةٍ واحـدةٍ حسـب رؤيـة الـدَّار التـي تنشرهـا،

(١) كـما هـو الحـال في نظريـة النسـبية لأينشـتاين ومـا ظهـر مؤخـراً عـن أن هنـاك مـا هـو أسرع مـن الضـوء..

الأمـر الـذي يحتـاج إلى دراسـة بمفـرده لتبيـان الفـارق في الإشـارات والأبعـاد والعلامـات؛ لذلـك قـال ج. موكارفسـكي عـن الفـنِّ وإشـاراته» لـكلِّ فـنٍ مـن الفنـون إشـارةٌ جماليـةٌ، ثـمَّ إنَّ كلَّ فـنٍ لـه إشـارةٌ ثانيـةٌ هـي إيصاليـة»[1]. ويعـاب عـلى سـارتر حـين جـاء « ليفـرِّق تفريقـاً قاطعـاً بـين الأدب والفنـون عـلى أسـاس أنَّ العمـل في الألـوان غـير التَّعبـير بالكلـمات، نظـراً إلى أنَّ هـذه الألـوان ليسـت علامـات»[2] لأنَّ اللّـون علامـةٌ لا بُـدَّ أن تشـير إلى أشـياء دالـة، فصـورة زرقـة المياه في البحـر تشـير إلى الهـدوء والرَّاحـة، بينـما حـين ترتطـم الأمـواج فهـي إشـارةٌ إلى العنفـوان والقـوة، ولـو نظرنـا إلى لوحـة موجـة كاناغـاوا أو لوحـات جبـل فوجـي لهوكوسـاي اليابـاني، لأحسسـنا بتلـك الإشـارات. والحقيقـة أنَّـه لا منـاص منـذ أن « نـشر هوجوماجنـوسH.Magnus كتابـه الـذي يحمـل عنـوان» التَّطـور التَّاريخـي لمعنـى اللـون «the historical evolution for the meaning of colour عـام ١٨٧٧، والخـلاف مسـتمر بـين الدَّارسـين والنُّقـاد حـول مصداقيـة وتكنيـكات توظيـف الـدَّوال اللَّونيـة في الأدب»[3] ومـنْ هـذا المُنطَلَـقِ فـإنَّ الغِـلافَ ومـا يحتويـه مـن ألـوانٍ لـه مـا يـدلُّ عليـه، ليـس ذلـك فحسـب، بـل أيضـاً الـبروز في الحـروف لهـا مـا يبررهـا مـن التنضيـد وخلافـه.

الغِلافُ الخَلْفِي pag de couverture. Back cover Quatriéme

الغِـلافُ الخَلْفِـي، ذلـك الـذي يحـوي كلـماتِ النَّاشِريـن أو المؤلِّفـين، وغالبـاً مـا تكـون عليـهِ علامـةُ دارِ النَّـشْرِ وعلامـة الترقيـم الـدولي فضـلاً عـن توقيـع المؤلـف أو صاحـب الـدار إذا مـا كان يتـولى النـشر مـن أجـل التجـارة، وذيـاع الاسـم، ومـن هنـا فـإنَّ الغـلافَ الخلفـي لـه وظائـف متعـددة، أهمهـا وضـع كلمـةِ المؤلـفِ أو النَّـاشر عليـه، أو وضـع ملخـص للعمـل شرط أن يكـون مكثفـاً أو أن

(1) J. mukarousky»1977:p.88» structure,sign and function translated j.burbank and p. Steiner. New haven

(٢) محمـد حافـظ ديـاب، جماليـات اللـون في القصيـدة العربيـة، فصـول المجلـد الخامـس، العـدد الثـاني القاهـرة ١٩٨٥ص٤٠.

(٣) المرجع السابق ص٤٠.

يجتزئ النَّاشر جزءاً معبراً عن العمل من العمل نفسه، وقد قمت في كتابي « الألم في الرِّواية العربية» بكتابة ملخص مكثف عن الكتاب ضمنته الغلاف الخلفي للعمل والذي حوى اسم دار النشر والترقيم الدولي. وقد قلت في ذلك الملخص:» حين نتألم نجنح إلى الكتابة، فالكتابة هي الطريق المعبِّر عن الألم الذي يجتاح نفوسنا وأجسادنا دون سابق إنذار؛ فنكتب عن الألم بكلمات كلها ألم كي ندفع عنا ذلك الألم.. هكذا كانت حياة المبدعين الذين تعرضوا لأنواع مختلفة من الآلام، استطاعوا بحسهم الأدبي التعبير عنها بألم آخر، ذلك الألم الذي يحفظ لهم تاريخهم وإرثهم من مرض نهش أجسادهم أو تعذيب ذاقوا ويلاته، أو غربةٍ نالت من شبابهم أو رغبةٍ في الخلاص من مستعمر جثم على قلوبهم أو ثورة عوقب أهلها لا لشيء إلا لأنهم خرجوا ينادون بالحرية. لذلك فقد عبَّرت الرِّواية العربية عن الألم وأصبحت هي الأخرى «ديوان العرب» المعبِّر عن الآلام والآمال، فأرَّخت للحياة بأشكالها كافة، ودونت ما كان يعتصر القلب من آلام جسدية ونفسية ووجودية واستطاعت أن تتصدر المشهد الثقافي والفكري بكل أطيافه. وجاء هذا الكتاب؛ ليجمع ما استطاع من إبداع عربي عبَّر فيه المبدعون عن آلامهم وآمالهم فيما وصلت إليه حياتهم وحياة شعوبهم من المحيط إلى الخليج» إلى هنا تنتهي كلمة المؤلف الموجودة على الغلاف الخلفي. وكانت ملخصة للعمل، بمعنى أن الآلام العديدة التي تناولها الكتاب تمثلت في الألم الجسدي والنفسي والبوح الأنثوي وآلام السجون وآلام الغربة وغيرها، وهو ما عبَّرتُ عنه في كلمة المؤلف عبر الغلاف الخلفي، فأصبح الغلاف الخلفي من ثم عتبةً نصِّيةً موازيةً للعمل.

غِلافُ الطَّبْعَةِ الثَّانية

Couverture de deuxiéme edition. Second edition cover

غلاف الطبعة الثَّانية يأتي وفق تصور آخر للرَّسَّام بأن يضع للكتاب أو للعمل الأدبي غلافاً آخر، بحيث يكون متماشياً مع الطبعة الثانية، ويكون أكثر قرباً من العمل عن قبل، فغلاف الطبعة الثَّانية يدلُّ على أن الطبعة

الأولى قد نفدت، ويأتي الرَّسام ليضع بصمة جديدة للطبعة الثانية، بحيث تكون إضافة، وهذا ما رأيناه عند روايات الكتاب الكبار مثل يحيى حقي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، فنجيب محفوظ بمفرده لديه الثلاثية، وقد طُبعتْ عشرات المرات، وكانت كل مرة بغلاف جديد، وهذا الأمر يحتاج بمفرده إلى دراسة، ومدى مطابقات الرُّسومات للطبعات المختلفة، وما الفرق بينها جميعاً في كل رسمة، ويصبح الغلاف ومطابقاته للأغلفة الأخرى حكايات كثيرة تحتاج إلى التدوين والتثبيت، وحتماً يكون غلاف الطبعة الثانية دالاً على العمل، وهو ما يتفق مع خيال الرَّسَّام، وتختلف الطبعة الأولى عن الثَّانية، بحيث تكون الثانية قريبة أو في المستوى نفسه السابق، وما يفرق بينهما ذائقة المتلقي» والطَّبعة edition كل أعداد النُّسخ لمؤلَّف مطبوع بنفس الجمع للحروف في وقت واحد أو في أوقات متفرقة»[1]. أما عن المادة العلمية الداخلية، فقد يغير فيها المؤلِّف، بحيث لو كانت بها أخطاء في السابق من الممكن أن يصوبها، ولكن من المفترض ألا يضيف شيئاً في المتن، إذا كانت عملاً روائياً بينما لو كانت عملاً نقدياً أو عملاً علمياً فمن حقه في الطبعات المتتالية أن يضيف ما شاء له أن يضيفه، بشرط أن يُعلم القارئ في البدء مع المقدمة الجديدة للعمل، وكثيراً ما نجد عبارة «طبعة جديدة منقحة» وكلمة منقحة أي حذف منها وأضيف إليها.

الغلاف المُنَضَّدُ Couverture compositrice. Compositor cover

الغِلاف المُنَضَّدُ، هو ذلك الغلاف الذي به حروف مؤتلفة؛ سواء أكان في عنوان العمل، أم من خلال وجود اسم المؤلِّف بارزاً متناسقاً، يمكن لمن يراه أن يستشعر ذلك، ونراه كثيراً في الأعمال الحديثة، كما هو الحال في رواية «هيبتا» للكاتب محمد صادق، فنلاحظ أنَّ العنوانَ منضدٌ وبارزٌ ومتناسقٌ مع الأحرف الأخرى؛ حيث إنَّ الحرفَ من الداخل مفرغ بما يظهر الحرف

(١) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع مذكور ص ٢٣٣.

مـن الخـارج في شـكل بـارز، وهـذا الأمـر تتسـابق في فعلـه دور النَّشر خاصـة دور النـشر الكبـيرة، سـواء أكان في عالمنـا العـربي أم الغـربي، كـما في كتـاب «القـارئ في النـص» للكاتبـة سـوزان روبـين وإنجـي سـليمان، وكتـاب «الزَّمـان والـسَّرد» للكاتـب الفرنـسي بـول ريكـور، الصـادر بترجمتـه العربيـة عـن دار الكتـاب الجديـدة ببـيروت لبنـان.

الغلاف الميتافيزيقي Couverture métaphysique. Metaphysical cover

الغـلاف الميتافيزيقـي، هـو الغـلاف العلمـي المرتبـط بالطبيعـة ومـا وراء الطبيعة، ومـن ينظـر إليـه يقـف صامتـاً باحثـاً عـن المعنـى الـذي يحملـه هـذا الغـلاف عـن غـيره، أي أنَّ الغِـلافَ الخـاص بالعلـومِ الطَّبيعيَّـةِ مـن فيزيـاء وأحيـاء وكيميـاء ومـا ورائهـا غالبـاً مـا يقـفَ الإنسـانُ كثـيراً أمامـه، أو أنْ يكـون هنـاك شيءٌ يتَّسـمُ بالغرابـة، أي شيء غـير مألـوفٍ، ومـن هنـا يصبـح خـارج الطبيعـة، على سـبيل المثال كتـاب «مـا وراء الطبيعـة» للدكتـور أحمـد خالـد توفيـق. فحـين ننظـر إلى غـلاف هـذا الكتـاب نجـده باللـون الأسـود الحالـك، وبـه رسـمة لعيـون البومـة وشـكلها المسـتفز يجعلـك تتخيـل مـا الـذي سـيكون عليـه الكتـاب مـن الداخـل، وبالفعـل حـين تقـرأ الكتـاب تجـد أنـه يحـوي العديـد مـن الأسـاطير، والفكـر البعيـد المتمثِّـل في البحـث فيـما وراء الطبيعـة، يقـول الكاتـبُ في مقدِّمـة الكتـاب: «لقـد عشـت حياة حافلـة وهبـت نفـسي تمامـاً للبحـث عـن أسرار مـا وراء الطبيعـة عرفـتُ كلَّ شيءٍ فتحـت تابـوت الكونـت دراكـولا وقابلـت المذؤبـين في غابـات رومانيـا، وبحثـت عـن وحـش لـوخ نـس في أسـكتلندا وقابلـت رجـل الثلـوج المرعـب في التبـت، ولبيـت نـداء النداهـة في غيطـان الـذرة المظلمـة، واقتحمـت قلعـة الدكتـور فيكتـور فرانكشـتاين في ترانسـلفانيا وعرفـت الزومبـي في جمايـكا»[1]. وحـين نقـرأ هـذه الكلـمات نـدرك حقيقـة الغـلاف الغريـب أو الميتافيزيقـي ومـن الممكـن أن يضـع لنـا تصـوراً قبـل القـراءة، وهنـاك روايـات الخيـال العلمـي التـي تحمـل المعنـى

(١) د. أحمـد خالـد توفيـق، مـا وراء الطبيعـة، الجـزء الأول، الـدار العربيـة الحديثـة، القاهـرة ١٩٩٢، وهـي سلسـلة روايـات الغمـوض والإثارة.

نفسه وهو ما يمثل التنبؤ بالمستقبل، قد تكون فيه أشياء غريبة عن الذهن في الوقت الحاضر، ولكنها من الممكن أن تكون الفائدة الكبرى للبشرية فيما بعد، على سبيل المثالِ لم يكن أحدٌ يتوقَّعُ مع بدايات القرن الماضي أن تكون هناك طائراتٌ، والحديثُ عنها كان محض خيال، ودفع عباس بن فرناس من قبل حياته ثمناً لذلك، ولكن الآن انظر الفائدة الكبرى من الطائرات.

الغلاف وألوانه [ألوان الغلاف] Couleurs de couverture. Cover's colors

ألوان الغلاف تلك التي يستخدمها الرَّسَّام في عمله المعبِّر عن فكرة جالتْ بخاطره، تلك الفكرةُ المرتبطة بموضوع الكتاب الذي يقوم بعمل غلاف له، ويجدر بالفنان أو الرَّسَّام أن يكون مدركاً لقيمة الألوان، فكل لونٍ من ألوان اللوحة الأدبية أو لوحة الغلاف له ما يدل عليه، فاللونُ الأحمر أو اللون النبيتي قريبُ الشَّبه من لون الدم، وهو ما نراه بوضوح في رواية «سيدة المقام»، ذلك أن مريم الموجودة على صفحة الغلاف أو ما يعبر عنها في تلك الرَّسمة، وهي ملقاة، نتيجة تلك الطلقة الطائشة، وما حولها من لون نبيتي دال على الدم والتأثير بذلك الحادث اللعين، الذي يدلُّ عمَّا حلَّ بالجزائر في ثمانينيات القرن الماضي، وتلتقي الحدود الثقافية الفكرية مع الرَّسَّام والكاتب، حين يقرأ الرَّسَّام العمل، فيعبر عنه في شكل لوحة بديعة.

لا بد لنا في هذا المقام أنْ نشير إلى الرَّسمة الظلية التي قد نراها في عمل من الأعمال، وهي صورةٌ أو رسم جانبي بلونٍ واحدٍ، وهو أسود عادة، وتؤخذ من ظل الشخص بواسطة شمعة على صفحة من الورق»[1] وهو نوع من أنواع الرسومات التي فيها إعمال للفكر، وهذا ما يجرنا للحديث عن الصورة الحية وهي التي عناها الدكتور زكي بدوي في معجمه « واللوحة الحية عرض صور حية لمنظر أو قصة أوحادث معين دون استخدام الكلام، وكذلك الحركة ويستخدم في عرض اللوحة ومناظر خلفية وملابس وغير

---

(١) د. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، مرجع مذكور ص ٣٣٢.

ذلـك مـن الأدوات التـي تعطـي اللوحـة اتسـاعاً وقربـاً مـن الواقعيـة»[1]. ومـن هنـا فـإنَّ رَسْـمَةَ الغِـلافِ هـي عتبـةٌ نَصِّيَّـةٌ تسـتحق القـراءة بأكثـر مـن وجهـة، وقـد بـرعَ الفنانـون في هـذه الأوقـات في رسُـوماتِ الأغلفـة لدرجـة أنَّ العمـلَ أصبـحَ يُعـرف بتلـك الرَّسْـمَةِ عـن غـيره.

الغـلافُ ومدارسُـه Le couverl du livre et ses ecoles. The cover of the book and its schools

للغـلافِ مـدارسٌ مختلفـةٌ، وهـي ثـلاثُ مـدارس، مـن الأهميـة بمـكان، وكلُّ مدرسـةٍ مـن المـدارس لهـا متابعوهـا وعشـاقها مـن الرَّسَّـامين، وقـد توصلـتُ إلى ذلـك بعـد دراسـةٍ عميقـةٍ للغِـلافِ، ومـا يرمـي إليـه الفنـانُ، مـن الرَّسـمةِ أو اللوحـةِ والتـي يجـب أن تتماهـى مـع العمـل، سـواءً أكانَ مِـنْ قريـبٍ أم بعيـد، لذلـك فإننـي سَـأفرد القـول والاستشـهاد لتلـك المـدارس الثـلاث: المدرسـة الأولى للغِـلافِ، هـي تلـك التـي تجعلـه مفسِّراً، وكـما قلـت في «عتبـات النَّـصِّ» أن يكـونَ الغِـلافُ لـدى الرَّسَـام مفسِّراً، وهـو أقـلُّ نـوع مـن الجـودة في الأغلفـة؛ لأنَّ الرَّسَّـام لم يعـش تجربـةَ الكاتـب، حيـث إنَّـه عـاش تَجربـةً مختلفـةً، وهـو يقـوم بترجمـةٍ فقـط والتَّرجمـةُ دائـماً خائنـة بطبيعتهـا، ويمثِّـلُ هـذا الاتِّجـاه التَّـيَّار الفرنـسي بشـكلٍّ عـام، وفي العـالم العـربي يمثِّـلُه جمـال قطـب، كـما أنَّ هـذا الاتجـاه يقبلـه المتلقـي بسرعـة، مثـل خطبـة الجمعـة، وسرعـان مـا ينسـاه، وهـو مـا يظهـر مثـلاً في روايتـي واسـيني الأعـرج « طـوق الياسـمين « وسـيدة المقـام « وروايـة «صمـت الفراشـات» لليـلى العثـمان. وفي غـلاف «طـوق الياسـمين» يشـير مجـرد إشـارةٍ إلى حالـةٍ مـن الغـرام[2] والتـي مثلهـا ذلـك الطائـر الـذي حـطَّ عـلى خـد تلـك الفتـاة ليقبِّـلُها، وهـو يعلمنـا أنَّ الروايـةَ بهـا حـالات للعشـق والهيـام، وأنَّ وقفـةَ تلـك الفتـاة وانسـيابية يديهـا وجيدهـا يشـير إلى تلـك الإشـارات المعـبرة عـن مضمـون

(١) المرجع السابق ص ٣٥٣.

(٢) د. عـزوز عـلي إسـماعيل، عتبـات النـص في الروايـة العربيـة، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، ٢٠١٣ ص ٢٤٣.

الرواية؛ سواء أكان من الصُّورة الأولى للغلاف أم من خلال الصُّورة المائية الكبرى، والعلاقة بين الاثنتين معاً هي علاقة الجزء بالكل، فالصُّورة الأولى الصغرى هي امتدادٌ للصُّورة الكبرى، والتي هي صُورةُ الغِلافِ بأكمله؛ حيثُ أخذتْ صفحةَ الغِلافِ بأكملها، والتي حوت من فوق جنس العمل «رواية « واسم الكاتب، ثم العنوان «طوق الياسمين»، وأسفله عنوان فرعي «رسائل في الشوق والصبابة والحنين»، وبالتَّالي فإنَّ إشارات الغلاف فيها نوعٌ من بعث الأمل في نفوس العشَّاقِ، خاصةً إذا ما نظر المحبون إلى صورة الفتاة التي قتلها الوجدُ وأتعبها البُعْدُ، وهنا نلمح قيمة الصُّورة التي انتهت إليها دراسة محسن عطية، والمعنونة بـ « القيم الجمالية في الفنون التشكيلية « حيث إنَّ « القيمة تتحقق نتيجة الطاقة الإبداعية من خلال العناصر الفنيَّة، وأنَّ تحقيق القيمة الفنيَّة يتوقف على تشكيل الموضوع وانصهاره في خيال الفنَّان وهو ما يضيفه الفنان من مضمون خاصٍّ به»[1]؛ حيث تكمن قدرته في الإقناع، والإشارات المتعددة، التي تُرسَلُ من تلك الصُّورة الأيقونية للوحة الغلاف، فضلاً عن وجود جدلية الموت والحياة أو الحب واللاحب، وطوق الياسمين الموجود في رباط الرأس وكأنه تاج الفراعنة وعنوان للقيادة، وقد أغلقت العين اليمنى، وكأنَّها في تفكير دائم بمن تحب. فالرسمة بإمكاناتها اللونية والشكلية المتعددة توجه المتلقي إلى النصِّ. والمرأة بوجه عام تشير إلى الصراع بين جنسها من خلال دوافعها الأنثوية والقلق الذي ينتابها، مما يشير إلى احتمالات استجابة القارئ الأيديولوجي، فضلاً عن وجود سيميولوجي للألوان المتعددة، والتي لها ارتباط وإشارة إلى هدف الكاتب من الرواية واللون الأحمر ما هو إلا دليل على عظمة ذلك الحب»، ومهما كانت المسالك التي قادت الدوال اللونية من الطبيعة إلى النصِّ الأدبي، مروراً بالنثر اليومي، لكي تضحى وقائع شعرية، فإنَّ اكتشافَ سيميولوجية هذه الدوال يشكل نقطةَ بدءٍ حاسمةٍ في محاولة لحل هذه الإشكالية. وقد عبر جوجان Gauguin

---

(١) الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ٢٠٠٣، ص٣٧، وانظر محسن عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي ٢٠٠٠.

عـن هـذه السِّـيميولوجية بقولـه «إنَّ بعـض الألـوان تعطينـا إحساسـات غامضـة، وعـلى ذلـك فـلا يمكننـا اسـتخدامها منطقيـاً، بـل ننظـر إلى توظيفهـا رمزيـاً»[1]. لأن المنطـق يخضـع للعقـل بينـما الصـورة تخضـع للإحسـاس والشـعور، وهـذا أمـر يقبلـه العقـل ويألفـه القلـب والإحسـاس.

وغـلاف روايـة «طـوق الياسـمين» عبـارةٌ عـن أيقونـةٍ كبـيرةٍ، جمعـتْ بـين طياتها لفظـة الرِّوايـة مـن فـوق، ثـم اسـم المؤلِّـف باللـون الأسْـوَدِ، ثـم عنـوان الرِّوايـة باللـون النبيتـي القريـب مـن لـون الـدم، وتحـت هـذا العنـوان مباشرةً صـورةٌ لفتـاةٍ قـد طُمِـسَ عـلى عينيهـا بفعـل الزَّمـن، ولكـنَّ هنـاك أمـلاً مـا زال يحيـا عـلى جمالهـا، هـو ذلـك الطائـرُ الـذي عـاد بعـد عشريـن عامـاً ليقبِّلُهـا وهـو إشـارةٌ إلى الحـبِّ. ويقـوم الطائـرُ بفـرد جنـاحٍ واحـدٍ ليشـمل جـزءاً كبـيراً مـن الغـلاف؛ لأنَّـه يقـدِّم طقوسـاً للياسـمين المعبـودِ مـن خـلال فعـل التقبيـل، وأنَّ ريشـه فيـه دلالـةٌ عـلى القـوة، كـما كان في الـتراثِ الأسـطوري وملحمـة الخلـود، وأنَّ جناحَـه المكسـورَ هـو ضعـف المحـبِّ أمـام المحبوبـة؛ إنَّهـا مريـم ذات القـدِّ الممشـوقِ والجيـد المرسـومِ، جمعـت بـين جوانحهـا أنوثـةً طاغيـةً مـع انسـيابية يديهـا، والتـي تذكرنـا بموناليـزا ليونـاردو دافنتـشي، وتشـير أيضـاً إلى وظيفـة مـن وظائـف الغـلاف والتـي تكمـن في جـذب الانتبـاه.

إنَّ أيقونـةَ الغـلاف قـد احتـوت تلـك الأشـياء جميعهـا، بدايـة مـن لفظـة روايـة وانتهـاء بالمركـز الثقـافي العـربي وشـعلته المضيئـة، وهـي الـدار التـي طبعـت الروايـة، والتـي لهـا ثقـل في نـشر الثقافـة في لبنـان والمغـرب، والغـلاف ـ مـن ثـم ـ يُرسـل عـدة رسـائل إلى المتلقـي مـن أجـل قـراءة هـذا العمـل، وهـو مـا يؤكِّـدُ عـلى وظائفـه، ومـن تلـك الرسـائل رسـالة مـن الكاتـب نفسـه؛ حيـث جعـل مـن نفسـه طائـراً يحـطُّ عـلى خـد تلـك الفتـاة ليلثمـه. ذلـك الطائـر الـذي جـاء، وبعـد كلِّ هـذه السـنوات ليتذكـر مـا كان، مـن خـلال حالـة الحـب الحقيقـي، والـذي لا ينتهـي بمـرور الزمـن، بـل كلـما توغـل الزمـن ازداد قلـب المـرء توهجـاً واشـتعالاً،

(١) محمـد حافـظ ديـاب ، جماليـات الألـوان في القصيـدة العربيـة، مجلـة فصـول المجلـد الخامـس، العـدد الثـاني ، القاهـرة ١٩٨٥ ص٤١.

متمنياً إعادة ما كان، وهو ما عبَّرت عنه هذه الصورة [1] فهو الأمر الذي كان دافعاً لتسجيل تلك الذكرياتِ، وقد عرَّفَ أحمد زكي بدوي الصُّورة الواقعيةَ بقوله : «هي الرُّسوم الواقعية للأشياء، وقد تكون تلك الرسوم أصلية مرسومة باليد أو مطبوعة، كما تستخدم الألوان لتقريب الرسم من الواقع... بينما عرف الصورة الانطباعية الذهنية بقوله إنها» تصور فكري مجرد لشيء ما أو لفئة من الأشياء. ورغم أن الصور تقوم على أساس المدركات الماضية فهي مجرد انعكاسات لهذه المدركات»[2].

والمدرسة الثانية للغِلاف هي أن يكون الغلاف لدى الرَّسَّام نصاً موازياً، يقوم بعمل تجربةٍ ثانيةٍ بعد تجربة الكاتب، ويلتقي الرَّسَّامُ والرِّوائيُّ عند الحدودِ الثقَّافيةِ لكلٍّ منهما، وهذا الاتجاهُ يمثِّله الألمان بشكل عام، وفي العالم العربي يمثله حلمي التُّوني ومحمود الهندي. ويُعابُ على هذا الاتجاه أنَّه لم يهضم التَّجربةَ بسهولةٍ، وهو ما رأيناه لدى حلمي التُّوني في معظم روايات جمال الغيطاني، وعلى سبيل المثال دفاتر التدوين. ونأخذ مثالاً وهو رواية «نثار المحو» ذلك أنَّ غلافَ هذه الرِّواية يحتوي على صورةٍ جميلةٍ لفتاةٍ في مقتبل العمر[3]، تتزين بكلِّ ما تحتاجه الفتاة، وهي تجربةٌ أخرى يعيشها الرَّسَّامُ حلمي التوني في هذه الرِّوَايَةِ؛ حيث يشير الغلافُ إلى الفضاء الواسِع للبياضِ على صفحته الأولى، وأنَّ كتابة اسم المؤلِّف أعلى الصفحة باللون الأسود وتحته «دفاتر التدوين: الدفتر الخامس باللون الأحمر، ثم العنوان «نثار المحو» بالأسود، إشارةٌ إلى إعطاء صفحة الغِلافِ التوازن بين الألوان. وكتابة اسم المؤلف والعنوان بخطِّ اليد إشارةٌ إلى الاعتزاز بالأصل، وكأنَّه لا يريد إدخال الطباعة الحديثة في أهمِّ شيءٍ في الرواية، وهو العنوان واسم المؤلِّف، فكتبا بخط اليد، وهنا يظهر الإيقاع[4] اليدوي للخطِّ؛ حيث « ينساب الخطُّ

---

(١) معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، مرجع سابق ص١٨٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٨٥.

(٣) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، مرجع مذكور ص ٢٢٩.

(٤) الإيقاع هو «التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر. للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في =

وينحنـي في الفـراغ بمرونـة، أو يندفـع منكـسراً ليقتحـم الفـراغ، والـذي يحـدد ذلـك هـو العلاقـةُ الزمنيـةُ بـين الدرجـات العاليـة والدرجـات المنخفضـة، هـذه العلاقـات الزمنيـة هـي كذلـك التـي تحـدد الإيقـاع في الخـط الـذي ينسـاب بحريـة وليونـة»[1]. وهـو الـذي يتماشـى مـع محـو الذاكـرة الـذي يشـير إليـه الغـلاف بأكملـه مـن خـلال تلـك الرَّسـمة.

وهـذا الخـطُّ الـذي كُتبـتْ بـه عتبـةُ العنـوان، واسـم المؤلِّـف ورقـم الدفـتر، هـو خـطٌّ لـه إشـاراته النفسـية والاجتماعيـة ولـه أبعـاده الخاصـة؛ حيـثُ « ينطلـق الفنَّـانُ عـبر ذلـك الضَّـوء المعتـمِ ـ أقصـد بيـاض الورقـة ـ الفنَّـان الـذي يبكـي وهـو الـذي يرقـص وهـو الـذي يشـدو، وهـو الـذي يتصايـح وليسـت الخطـوط أبـداً، ويشـعر الفنـانُ بصراعـه في الخلـق، كأنَّ النمـوذج الـذي ينقلـه قـد أصبـح موجـوداً في أعماقـه»[2]. هـذا الخـطُّ لم يعـد فقـط معـبراً عـماَّ وصـل إليـه الفنَّـانُ، بـل معـبراً بدفقـة مـن شـعوره وانفعالـه. وأنَّ هـذا الخـطَّ المائـلَ المنحنـي، هـو في الأصل إشـارةٌ إلى التغيـير. يقـول الفنـان التشـكيلي سـعيد العـدوي عـن تلـك الانحنـاءة «أمَّـا اختـلاف الخـطِّ المنحنـي في كونـه عظيـماً؛ هـو في أنَّـه قائـمٌ عـلى تصـور التغيـير، ذلـك لأنَّ المنحنـي إنَّـما يرسـم بـأداةٍ متغـيرة الاتجـاه دائـماً عـبر الأرضيـة»[3]. وأصبح

الشـكل الفنـي، والإيقـاع صفـة مشـتركة بـين الفنـون جميعـاً كـما تبـدو أيضـاً في كل الفنـون المرئيـة فهـو إذن بمثابـة القاعـدة التـي يقـوم عليهـا أي عمـل مـن أعـمال الأدب والفـن» عـن معجـم مصطلحـات الدراسـات الإنسـانية والفنـون الجميلـة، أحمـد بـدوي مرجـع سـابق ص٣١٨، ١١٩.

(١) سـعيد محمـد العـدوي، التـزاوج بـين الخـط ومقومـات التشـكيل في الأسـلوب الطباعـي المعـاصر، رسـالة ماجسـتير، كليـة الفنـون الجميلـة، جامعـة الإسـكندرية/ ١٩٧١ مرجع سـابق ص١٠٢. والإيقـاع قـد عرفـه سـعيد العـدوي في تذييـل الصفحـة نفسـها؛ حيـث إن الإيقـاع «كلمـة يونانيـة الأصـل مشـتقة عـن تدفـق جريـان المـاء؛ وهـي كنايـة يقصـد بهـا التواتـر المتتابـع بـين حالتـي الصـوت والصمـت؛ أو النـور والظـلام؛ أو الحركـة والسـكون، أو القـوة والضعـف، أو الضغـط واللـين، أو الطـول والقصر...إلـخ، فهـو يمثـل العلاقـة بـين الجـزء ونقيضـه، وبـين الجـزء والأجـزاء الأخـرى للأثـر الفنـي. وتتـم مـن خلالـه الموازنـة بـين العنـاصر المكونـة للصـورة مـن حيـث درجـات اللـون والوضعيـات وتقديـر قـوة التأثـير في كل منهـا بالنسـبة للآخـر حتـى لا يذهـب أي منهـا بجـمال غـيره، والإيقـاع يمتلـك وحـدة التحـام الزمـان والمـكان».

(٢) سعيد العدوي ، المرجع السابق ص ١٠٣ ..

(٣) سعيد العدوي، المرجع السابق ص.١٠٣.

على صفحة الغلاف سيطرةٌ للخطِّ «ويقصد هذا الاصطلاح سيطرة الخطوط بدلاً من سيطرة الكتلة في تحديد الشَّكلِ»[1] وأداة التعبير عند الفنَّان نابعةٌ من ارتباطه بمكنون مشاعره تجاه النصِّ الذي يرسم عنه. وحلمي التوني فنَّان تشكيلي، له مؤلفاتُه في هذا المجال، وله علاقةٌ طيبةٌ مع جمال الغيطاني، وهو الأمر الذي من أجله نراه يرسم معظم أعماله الرِّوائية. فحين يخطُّ العنوانَ باليد، فإنَّ هناك سيكولوجيةً لذلك الخطِّ؛ أولاً لا بُدَّ من أن يكون الغلافُ مقسَّماً إلى قسمين اليسار واليمين، وثانياً لا بُدَّ من أن يكونا متوازيين، ويعلم ذلك الرَّسَّامون للأغلفة، حتى يُعطي إشاراتٍ مختلفةً، وبعداً فنياً آخر، وهو الحاصل في نثار المحو. ويمكن أن نطرحَ دراسةً جديدةً بمفردها عن ذلك الخَطِّ المنحني والذي قد يشير إلى التغيير كما ذكرت أو النزول من أعلى إلى أسفل أو إلى أكثر من مقصد بمعنى أنَّه قد يشير من بعيد إلى نقطة الضعف أو التصدُّع. ولكن هل استطاع أحدٌ أن ينظر إلى هذا الخَطِّ من النَّاحيةِ النَّفسِيَّةِ، والتي أشار إليها غاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان» الذي حمل جدلاً واسعاً في ترجمته، فهو ينظر إلى ذلك الخطِّ من النَّاحية الشَّاعرية والنفسية المرتبطتين بالفنان ويدمجهما في فكره الفلسفي البعيد يقول «هل يستطيع أحدٌ أن يتهم برجسون بالمغالاة حين يصف الخط المنحني بالجلال والخط المستقيم بعدم المرونة؟ فماذا يمنعنا من القول بأنَّ الزاويةَ باردة والخطَّ المنحني دافئ؟ وأن نقول إنَّ الخط المنحني يرحب بنا في حين أنَّ الزاويةَ الحادة ترفضنا؟»[2] ومن المعروف لنا أنَّ باشلار قد انصرف عن فلسفة العلم إلى فلسفة الفن والجمال، وهو ما يعلل تحليله السابق عن الخط المنحني، والذي كان ينظر إليه باحترام يقول» إنَّ جلال الخط المنحني دعوةٌ لنا للبقاء فيه، فلا نبعد عنه إلا ونشتاق للعودة إليه. فالخطُّ المنحني يمتلك قوى العيش: إنَّه يحرِّضُنا

(١) أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، مرجع سابق ص٢١٠.

(٢) غاستون باشلار ، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وهو موجود في مكتبة جامعة الكويت منذ عام ١٩٩٣/ ص ١٤٢.

على الامتلاك»[1] وقد يكون الكاتب نفسه قد كتب العنوان بخط يده نظراً لارتباط الذاكرة بالخط. فالعلاقة وثيقة وحميمة بين خَطِّ اليد والحياة الذاتية، ومن ثَمَّ فإنَّ الكتابةَ تشير إلى الإدراك، بكونها استكمال له [أي الإدراك]. وقد ذكر فرويد أنَّ الذِّكرى أو الأثر القديم هو اللاوعي. والصفحةُ البيضاءُ للغلاف فيها إشارةٌ إلى النَّقاء وهو يشير إلى الموت ونهاية الذِّكريات. ومن هنا فإنَّ هذه زاويةٌ أخرى يمكن أن يدرس منها الغلاف؛ خاصة إذا ارتبطت تجربة الرَّسَّام النَّفسية مع تجربة الكاتب من خلال الرواية نفسها، فمتى تتفق ومتى تختلف، فإنَّ ذلك محض دراسة جادة تتناول أبعاد التجربتين من خلال النصِّ الموازي الداخلي.

والمدرسة الثالثة للغِلاف أنْ يكونَ الغلافُ لدى الرَّسَّام مفاجئاً ومباغتاً للمتلقي؛ بحيث يكون نصًّا مغايراً تماماً عمَّا تحتويه الرِّواية وصادماً للمتلقي، وهذا الاتجاه بشكل عالمي يمثله الأسبان وفي عالمنا العربي مثَّله محيي الدين اللبَّاد ونراه في رواية «قطعة من أوروبا» لرضوى عاشور. ذلك أن غلافَ هذه الرِّواية أتى مفاجئاً للمتلقي، بحكم أنَّه لم يمت بأيةِ صلةٍ إلى متن الرِّواية[2] إلا من ناحية الإشارة الجمالية البعيدة التي تربط جمال الفتاة بجمال أوروبا والارتباط بعالم رضوى عاشور، وهذا الغلافُ من الأغلفة التي تندرج تحت مدارسٍ خاصةٍ بالأغلفة، والتي تأتي على غير توقعات المتلقي، وهي دائماً تشير إلى كثير من التَّساؤلات؛ من بينها لماذا أتي هذا الرَّسَّام بهذه الرَّسمة غير المعبِّرة دون غيرها، وهي تحمل رؤية رسام دار الشُّروق لهذه الرِّواية، وهو محيي الدين اللباد[3] وهذه الرَّسمة المخالفة للرِّواية أكدت على ذلك المنهج

(١) غاستون باشلار المرجع السابق ص ١٤٢.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، مرجع مذكور ص ٢٧٧.

(٣) محيي الدين اللباد صاحب هذه الرسمة وقد أوردها في مجلة نظر ، الألبوم الرابع، العربي للنَّشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٥، وقد ذكر بجوارها شهادته عن الغرام بالكتب، و تصميم الأغلفة يقول في الصفحة رقم ٤٧ «زمان كانت الكتب القبيحة قليلة نسبياً، لكنها الآن تتكاثر، ولذا يلزم الدفاع ضد تقدمها بكل بسالة وضراوة. الجانب الآخر في علاقة الغرام مع الكتاب هو أنَّ المغرم لا يخون، فلا يقبل أن يكون مسؤولاً عن كتاب لا يقتنع بنصه أو لا وافق على=

الـذي ينتهجـه بعـضُ رسَّـامي الأغلفـة. فالرَّسـمةُ لفتـاةٍ في مقتبـل العمـرِ، وهـي تلهـو مـع مظلتهـا خوفـاً مـن المطـر، أو خوفـاً مـن حـرِّ الشَّـمسِ، وغالبـاً مـا تخشـى المطـر لوجـود لفظـة «أوروبـا» في العنـوان ومـن المعـروف أنَّ معظـم العـام تكـون درجـات الحـرارة في هـذه البـلاد تحـت الصفـر، الأمـر الـذي يتطلـب مظلـةً خوفـاً مـن ثلـوج المطـر. إنَّ هـذا الغـلاف يحمـل بـين طيَّـاته مـن الأعـلى اسـم الكاتبـة «رضـوى عاشـور» وقـد كُتـب بخـطِّ اليـد وذُيِّـل بخـط أسـفله، وفتـاةٍ صغـيرةٍ تحمـل مظلـةً عـلى رأسـها ممسـكة بهـا، ومظلـة أخـرى بمفردهـا في النَّاحيـة اليمنـى مـن الأعـلى وتحتهـا قميـص نسـائي للنـوم. كلُّ هـذه الأشـياء قـد حواهـا الغِـلافُ، والجديـرُ بالذِّكـر أنَّ الطَّبعـة التـي بـين يـدي الباحـثِ هـي الطَّبعـة الأولى للرِّوايـة، طبعـة دار الـشُّروق وكانـتْ بالأبيـضِ والأسـود، ولكـن الطَّبعـة الثَّانيـة كانـت بالألـوان، وعـلى الرَّغـم مـن ذلـك فـإنَّ غـلاف طبعـة المركـز الثَّقـافي العـربي هـو أقـرب الأغلفـة إلى الرِّوايـة مـن ناحيـة أنَّ الرَّسـام قـد عـاش تجربـةً موازيـةً لتجربـة الكاتبـة. ومـن ثَـمَّ يجـدر بنـا أن نقف طويـلاً أمـام غـلاف الطَّبعة الثَّـانية، لدراسـتها في رسـالة مطولـة مـع أغلفـة أخـرى للطبعـة الثانيـة أيضـاً، والتـي بالألـوان حتـى تعطينـا بعـداً آخـر لأوروبـا، وللبلـد التـي أريـد لهـا أن تكـون قطعـة مـن أوروبـا وهـي «مـصر» فـكل هـذه الألـوان التـي رسـمت وزيـن بهـا الغـلاف تعطـي إشـارةً إلى مـا هـو جديـد في أوروبـا والـذي انعكـس أثـره عـلى مـصر.

وبعـد، فإنـه، ومـن الجديـر بالذكـر هنـا، أنَّـه لا بُـدَّ مـن دراسـة الفـنِّ بجـوار دراسـةِ الأدب؛ لمعرفـة العلاقـةِ بينهـما، ذلـك أنَّ معظـم كليات الدِّراسـات الإنسـانية تقـوم بعمـل دراسـات لدراسـة الفـنِّ؛ سـواء أكان هـذا الفَـنُّ مرتبطـاً بالصُّـورة أم

=أفكاره أو عـلى فقـرة فنـه، دائـماً مـا يحملـك الغـرام أمانـة ومسـؤولية ، عملـك مصمـماً للأغلفـة وللكتـب وصانعـاً لهـا سـنوات طـوالاً، لكنـه كان عمـلاً أقـرب إلى الهوايـة المتمكنـة مـن صاحبهـا. كنـت أظـل مشـغولاً عـلى الـدوام بذلـك المحبـوب حتـى وإن لم يبـادر بمشـاغلتي وتمتلـئ بعـض أدراجـي بتصميـمات لأغلفـة كتـب وهميـة لم تطلـب منـي ولم تصـدر ، بـل ولم تكتـب أصـلاً» والجديـر بالذكـر أن الفنـان محيـي الديـن اللبـاد صاحـب مدرسـة مخالفـة المتوقـع فيـما يتعلـق بالغـلاف، بمعنـى أنـه مـن أنصـار المدرسـة الفرنسـية والتـي تأخـذ فكـرة مباغتـة المتلقـي بغـلاف لا يمـت للروايـة بأدنـى صلـة.

الرَّسَّمة أم الفن التَّشكيلي بصفةٍ عامةٍ؛ لأنَّ الفنَّ هو ما أتاح للإنسان أن يرتقي بنفسه بعد أن عبَّر عنها بالصُّورة وغير الصُّورة. فالغلافُ يحتوي على خطابٍ ذاتي وغير ذاتي، الذَّاتي في رؤية الفنَّان نفسه، وغير الذَّاتي فيما إذا تضمن مشاهدَ للعمل نفسه معبرةً عن ذاتية الكاتب، ويحتوي كذلك على ما هو مجردٍ وما هو واقعي، فالمجرد يتميز بأنَّه تعبيرٌ عن الرَّسَّام ورؤيته بينما الواقعي هو تعبيرٌ حي عن العمل ذاته. ويحوي كذلك العلامات اللغوية والبصرية، فضلاً عن المؤشرات النَّقْديَّة من كلماتٍ للنَّاشر أو المؤلِّف نفسه، أو غيرهما.

ومن ثمَّ فإنَّ كلَّ رسَّام من رسامي الأغلفة ينتمي إلى مدرسةٍ من مدارس الفنون الجميلة، وليس الأمر اعتباطاً، وكلُّ واحدٍ منهم له فكره الخاص الذي يعيش مدافعاً عنه ومن أجل إيجاد حسٍّ حضاري[1] في الغلاف الذي يرسمه. فمنذ القرن السَّادس الميلادي، ومع وجود المخطوطات وكتابتها بأشكالٍ مختلفةٍ وبخطوطٍ مختلفةٍ، ومروراً بالقرن العاشر الميلادي الذي أشرقت معه صفحات المخطوطات، وانتهاء بظهور المطبعة العربية انتقل معها الكتابُ العربي إلى مدى جديدٍ في فنِّ التَّصميم والإخراج والتَّقاليد الطُّبوغرافية، والتي تقيس مدى الحساسية والتَّوفيق والإبداع في رسم الغلاف.

ولعلَّ ما قَدَّمَته نَدوةُ مجلة العربي التي عُقدت في الكويت بين ١٢- ١٥/ ٣/ ٢٠١٢م ما يبعث على الأمل من خلال الاهتمام بذلك الفَنِّ وعبرت عنه بـ « فن عربي وطنه العالم» وكان لي الشَّرف أن حضرت تلك الندوة والتي حملت عنوان «الثَّقافة العربية في المهجر» وعمدت مجلة العربي إلى البدء في إدراج الفَنِّ التَّشكيلي ضمن إصدارات المجلة؛ بحيث تكون هناك دوريةٌ شهريةٌ تتحدثُ عن الفَنِّ التَّشكيلي وأعمال الرَّسَّامين والفنَّانين التَّشكيليين. ذلك الفَنُّ الذي وصفه الفنَّان حلمي التُّوني في الندوة بـ «الفَنِّ اليتيم» وكان ذلك من أهم نتائج تلك الندوة.

---

(١) العناصر الحضارية هي « العناصر الأساسية التي أتاحت للإنسان الخروج من رقود البداوة إلى الحركة الحضارية، وكل ما أعقب ذلك من مراحل الحضارة إنما هو تطور يقوم أساساً على خروج الإنسان من ركود البدائية إلى الحركة التاريخية التي استمرت إلى يومنا هذا» عن معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون التشكيلية، مرجع مذكور ص٦٩.

(ف)

الفكرةُ العامّة أو البنيةُ الكبرى للعمل rale. General ideaéné g éé Id

الفكـرة العامـة للنَّـصِّ هـي البِنْيَـةُ الكُـبْرَى للنَّــصِّ، وإذا توصَّــل القـارئُ إلى هـذه الفِكْـرَةِ فقـد اسـتطاعَ فهـم النَّــصِّ، ومـا يرمـي إليـه الكاتـبُ، ولكنَّـه لـن يصـل إلى ذلـك إلا إذا تتبـع مسـارات البنيـات الصغـرى التـي في مجموعهـا تتضـح الفكـرة الكـبرى للعمـل، وإذا كان البنيويـون قـد اتسـعوا في نطـاق البنيـة النَّصِّيـة، فهـم في الوقـت نفسـه قـد أفسـحوا المجـال للحديـث عـن البنيـات المتتاليـة، والتـي في مجملهـا تكـوِّن البنيـة الكـبرى للعمـل، ومـن هنـا يصبـح هنـاك تفكيـك للنَّــصِّ لمعرفـة وحداتــه المختلفـة «يعتمـد تفكيـك النـص إلى الوحـدات المكونـة لـه عـلى الإدراك السـليم لبنيتـه العليـا؛ مما يعـد شرطـاً ضروريـاً لتحليـل علاقتـه وضبـط خواصــه»[1]. وإذا كان التحليـل البنيـوي يبـدأ مــن البنيــة الكــبرى، فــإنَّ ذلــك الأمـرَ يعـد بمثابـة الولـوج إلى النـص مـن خـلال التفكيـك، ويصبـح التفكيـك بـما هـو أيديولوجيـة نصيـة، عَـتبةً ندلـف مـن خلالهـا للنـص، للتعـرف عـلى البنيـات الصغـرى للعمـل» فالخطـوة المهمـة في تحليـل العلاقـة بـين الوحـدات في المتتاليـة النصيـة مرهونـة بالكشـف عـن البنيـة الكـبرى، وكـما أنَّ الجُمْلَـةَ ليسـت مجـرد مجموعـة مـن الكلـمات، بـل إن علاقـة هـذه الكلـمات بنيويـاً هي التـي تجسِّـد الجملة، فـإنَّ تحليـل النصـوص للوصـول إلى بنيتهـا الكـبرى يتجـاوز بالـضرورة مجموعـة

---

(١) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع مذكور ص٣٠٣.

أبنيـة المتتاليـات»[1]. وهـذا أمـرٌ طبيعـي لأنَّ تحليـل النَّـصِّ مـن خـلال المتتاليـات النَّصِّيَّـةِ الصغـرى يـؤدي بنـا إلى فهـم البنيـة الكـبرى مـن خـلال التحليـل البنيـوي للوحـدات، أمـا كيـف نصـل في التحليـل إلى البنيـة الكـبرى؟ « فإننـا يمكننـا أن نميـز عـدة مسـتويات في البنيـة الكـبرى للنـص؛ إذ يمكـن تلخيـص الصفحـة الأولى لرواية ما في قضيـة واحـدة، لكـن القضايـا الكـبرى المكونـة مـن صفحـة إلى أخـرى ومـن فصـل إلى آخـر، يمكـن أن تحـول بدورهـا وبواسـطة القواعـد الكـبرى إلى قضايـا كبـيرة أعـلى مرتبـة، وفي الواقـع يمكننـا التمييـز بسـهولة بـين مقطـع مـا، وموضـوع فصـل مـا أو روايـة كاملـة. والبنيـة الكـبرى للروايـة عندمـا نتناولهـا بأكملهـا هـي مـا تسـمى عـادة « دلالـة الرِّوايـة»[2] وبالفعـل دلالـة العمـل هـي الفكـرة الرئيسـة للعمـل، وهـي مـا تعتـبر البنيـة الكـبرى لهـذا العمـل. «ويتضـح من ذلـك أن البنيـة الكـبرى للنـص ترتبـط بموضوعـه الـكلي؛ إذ تتجـلى في ضوئهـا تلك الكفـاءة لمتكلـم مـا، والتـي تسـمح لـه بـأن يجيـب عـن سـؤال: عـم كان الـكلام؟ أو مـاذا كان هـدف هـذا الحـوار؟ حتـى بالنسـبة لنصـوص طويلـة ومعقـدة. هـذه الكفـاءة في اسـتنتاج الموضوعـات ووصـف أهـداف النـصِّ أو تقديـم ملخصـات لـه هـي التـي تسـهم في كشـف أبنيتـه»[3]. وفي كتـاب «عتبـات النـص» ذكـرت أن التَّرابـط العـام للنَّـصِّ « ذو طبيعـةٍ دلاليـة تجريديـة تظهـر مـن خـلال علاقـات وتصـورات تعكسـها الكلـمات والجمـل أيضـاً، إلا أنَّـها تحتـاج إلى قـدرةٍ معينـةٍ عـلى اسـتخراجها ووصفهـا»[4] فمعظـم علـماء النَّـصِّ ينطلقـون لتحليـل الأبنيـة السَّرديـة مـن خـلال الجـزء الأول وهـو الجملـة، ليـس باعتبـار الجملـة جـزءاً منفـرداً، بـل باعتبـار الجملـة جـزءاً مـن كلٍّ منسـجمٍ ومتماسـكٍ، وبالتَّـالي يصبـح التَّفسـير نسـبياً بمعنـى تفسـير أجزائـه بالنِّسـبة للمجمـوع الـكلي المنتظـم.» فمهمـةُ

(١) المرجع السابق ص ٣٠٤.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦ وهـو مـا عـبر عنـه الدكتـور صـلاح فضـل وأشـار إلى فـان ديجـك في تصوره للعلاقـة بـين البنيـة الكـبرى والصغـرى في العمـل وكيـف نتوصـل إلى البنيـة الكبرى.

(٣) المرجع السابق ص ٣١٠

(٤) سعيد حسن بحيري، المرجع السابق نفسه ص ١١٠.

علـم لغـة النَّـصِّ تتمثَّــل في وصـف العلاقـات الدَّاخليـة والخارجيـة للأبنيـة النَّصِّية بمسـتوياتها المختلفـة وشرح المظاهـر المتعـددة لأشـكال التَّواصـل واسـتخدام اللغـة كـما يتـم تحليلهـا في العلـوم الأخـرى »[1]. وقـد عانـق الدكتـور سـعيد بحـيري بـين البنيـة عـلى المسـتوى السـطحي والبنيـة الكليـة؛ حيـث « يعتمـد الرَّبـط عـلى المستوى السَّـطحي عـلى وسـائل لغويـة ذات وظيفـةٍ مشـتركةٍ، أمَّـا التَّماسـك الآخـر الـذي يعنـي الوحـدة والاسـتمرار والتَّشـابك فيقـوم عـلى قواعـد وأبنيـةٍ صوريـةٍ تجريديـةٍ، وقـد أدت هـذه الخاصيـة الجوهريـة لهـا إلى الاختـلاف بـين علـماء النَّصِّ في محاولاتهـم المتكـررة والمتباينـة المداخـل لاكتشـافها»[2]؛ لذلـك فـإنَّ دراسـةَ العلاقـةِ بـين العتبـات والأبنيـة السَّرديـة مـن الصُّعوبـة والتعقيـد بمـكان، إذ تسـتلزم مـن الباحـثِ الحـرص الشَّـديد وتوخـي الحيطـة مـع النُّصـوص المـراد تحليلهـا؛ ذلـك أنَّ البنيـة السَّرديـة الكـبرى للنَّـصِّ قـد تختلـفُ معرفتُهـا الدقيقـة مـن مفهـوم شـخصٍ، إلى مفهـوم شـخصٍ آخـر، الأمـر الـذي يتطلَّـب مـن المفـسر للنُّصـوص أن يتسـلح بسـلاحٍ قـادرٍ عـلى فـكِّ شـفرات النَّـصِّ، ليتعـرف أولاً عـلى الأبنيـة الصُّغـرى، ليصـلَ مـن خلالهـا إلى الأبنيـة السَّرديـة الكـبرى، فتجـاوز البنيـة الكـبرى إلى البنيـة الصُّغـرى تتجـاوز في معرفتهـا الدَّقيقـة الشـخص العـادي (القـارئ فقـط) لأنَّنـا إذا مـا قرأنـا نصـاً مـا لأول وهلـةٍ أحسسـنا بأنَّـه شيءٌ عـادي لا يحتـاج إلى عنـاء كبـير، ولكــن حـين نقـرأ بتأمـلٍ وتدقيـقٍ شـديدين نعـرف أنَّ الأمـرَ يتجـاوز التَّرابـط الـدِّلالي النَّحـوي السَّـطحي لنصـل إلى أنَّ وراء ذلـك النَّـصِّ بنيـةً عميقـةً محكمـةً في ترابطهـا وتماسـكها السَّـردي.

ونأخـذ مثـالاً عـلى مـا ذكرنـاه روايـة « ١٠٤ القاهـرة» للكاتبـة ضحـى عـاصي والتـي تحكـي في فكرتهـا عـن تلـك الشـخصية التـي كلـما تخيلـت شـيئاً أو حلمـت بـه رأتـه أمامهـا مـع حيـاة فنتازيـة عاشـتها البطلـة انـشراح، وكانـت سـلطة العنوان مسـيطرةً عـلى العمـل دون أن تذكـره بداخـل العمـل، فهـذا الرقـم«١٠٤» والـذي يمثـل عنـوان الرِّوايـة هـو في حـد ذاتـه دليـلٌ عـلى ذلـك التخيـل أو الحلـم الـذي

(١) سعيد حسن بحيري، المرجع نفسه، ص ١١٠.

(٢) سعيد بحيري ، المرجع نفسه ص ١١١.

تعيشه البطلة، حيث إن هذا الرقم هو رقم عربة الموتى التي ستنتقل فيها البطلة إلى الحياة الأخرى، بعد موتها، وقد أوصت بأن العربة التي ستقلها إلى مثواها الأخير تحمل هذا الرقم، ولو أن أحداً رآه فإنَّها تؤكد على كل ما كانت تحلم به، وكل ما قالته من قبل عن تلك الأمور التي عاشت معها وبها، وعليه فإنَّ الكاتبة أرادتْ تبيانَ الهدفِ من الرِّوايَةِ، وهو البحث القائم على تفتيت الشَّخْصِيَّةِ والغوص في أعماقها، فقد كانت البطلة في العمل قلقةً وحائرةً من المصير، وكانت البنية الكبرى لهذا العمل قائمة على التنبؤ وكيف أنَّ الحلم وذلك التنبؤ بالمستقبل قد يُتعبان الإنسان، وكيف أن عدم معرفة المستقبل والتسليم للأمر قد يكون في حد ذاته راحة، وإذا فقد الإنسان شيئاً عليه أن يتذكر أنه جاء إلى هذه الحياة بلا شيء « عندما تفقد كل شيء في لحظة خاطفة، تذكر أنك عندما ولدت لم تملك أي شيء غير قوة الحياة بداخلك»[1] أي أنَّ كل إنسان لديه بداخله قوة عظيمة، يجب أن يبحث عنها ليتعرفها، وهذا ما كانت تسير معه الكاتبة، كي تثبت في فكرتها الرئيسة أن الإنسان بداخله طاقةٌ روحيةٌ غير عادية قد تصل به إلى عنان السماء. تقول الكاتبة في تنبؤ لها بمقتل السادات « كل ما رأته في الحُلم تحقق، وابل الرصاص والنيران، ولكن هل يكون ما حدث هو تفسير ما رأته ليلة أمس؟ أم أنَّ هناك شيئاً يتعب بيسة فعلاً؟ لم تستطع أن تكمل طريقها إلى ذلك العنوان الذي لم تذهب له من قبل في هذا الارتباك، أمضت وقتاً طويلاً حتى تجد وسيلة مواصلات تعود بها إلى منزلها في الكلحة..، قتلوا السادات. لم تفارق بيسة خيالها، ولكنها لم تستطع الاطمئنان عليها. القاهرة مضطربةٌ والحركة فيها ليست سهلة وظل السؤال: هل ما حدث هو تفسير الحُلم؟»[2]. تبرهن هنا الكاتبة على فكرة الحُلم، التي بنت عليها الرواية، وأصبحت تيمة خاصة بها وقد تكون، ومن هذه الجزئية، فكرة جديدة أعطت الرواية وبنيتها العامة رونقاً خاصاً تتعانق مع بنيات العمل الأخرى، حتى تكتمل في النهاية بنية العمل الكبرى والتي

---

(١) ضحى عاصي، ١٠٤القاهرة، بيت الياسمين للنشر والتوزيع،القاهرة ٢٠١٦، ص ٥.
(٢) ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، المرجع السابق ص ٦٧.

تعطي المتلقي طريقاً للغوص بداخل النص ليتعرف على جوانب العمل الأخرى، وعلى تلك الشخصيات التي كان لها أثرها في إثراء العمل كما هو الحال في شخصية نرجس وما كانت تقوم به من أفعال مثيرة، فضلاً عن شخصية حسن زوج إنشراح. وإنشراح نفسها تلك الشخصية المحورية في العمل، والتي أعطته رونقاً خاصاً، بحكم أنَّها البطلة التي قامت على أكتافها فكرة العمل، واستحقت الرِّواية أن تكون من أفضل الأعمال لهذا العام.

وإذا نظرنا إلى الرِّواية في فكرتها العامة وفي سردها، فإننا نجد الكاتبة تستخدم السَّرد الدائري في مشهدية رائعة تجلت فيها مهارتها السردية، حيث تبدأ الرواية من الخلف، من النهاية، وكيف أن نهاية الرواية كانت الموت، موت إنشراح زوجة الأسطى حسن، وفي النهاية نرى الكاتبة تكمل الجزء الباقي من موت إنشراح، ونحن، إذاً، إزاء مشهدية دائرية لحالة الموت وهي الفكرة العامة أو البنية الرئيسية للعمل تقول في البدء:» كل ما يحدث الليلة غريب تماماً عليه، غرابة وجوده في هذا المكان، جلس الأسطى حسن في هذا العزاء المقام في جامع عمر مكرم، وقد أصابته حالة من الذهول التام، عيناه لا تفارقان أضواء الكهارب وفخامة الأقمشة وكمية النجف المضاءة وهو الذي يعاني شهرياً من دفع فاتورة الكهرباء«[1]. وفي نهاية العمل تكمل الكاتبة عزاء إنشراح وقد جدَّ جديد، وهو أنها كانت قد أحبت إبراهيم فجاء إبراهيم ليأخذ هو الآخر عزاءها:» لم يلبث حسن أن أفاق من ذهوله حتى انتابه ذهول آخر فوجئ بإبراهيم يدخل القاعة، نسي المعزون أنَّهم في مأتم والتفوا حوله يرحبون به، قام معظمهم من أماكنهم يتكالبون لنيل شرف مصافحة دكتور إبراهيم الدرين«[2]. إنَّ الرَّابط بين بداية العمل ونهايته أن هناك موتاً وعزاء وأن زوج إنشراح حسن كان قد اغتاظ من وجود ذلك الإنسان الدكتور إبراهيم الرجل المعروف المشهور، والشاهد هنا أن البداية

---

(١) ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، مرجع سابق ص ٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٤.

والنهايـة واحـدة تحكـي المـوت لهـذه الإنسـانة أو لبطلـة العمـل التـي كانـت رمـزاً للتعبـير عـن فكـرة المـوت، وكيـف أن مخيلتهـا أو حلمهـا قـد تحقـق بـأن الجميـع رأوا العربـة التـي أقلتهـا إلى مثواهـا الأخـير وقـد حملـت رقـم « ١٠٤ القاهـرة، وهـو الأمـر الـذي يؤكـد أيضـاً تلـك الفكـرة الداعيـة إلى أن هنـاك واقعـاً صعبـاً عاشـته تلـك البطلـة، التـي حاولـت كثـيراً التأكيـد عـلى تلـك الأحـلام، ولكـن لم يصدقهـا أحـدٌ، مـن هنـا أدركنـا أهميـة البنيـة الكـبرى للعمـل باعتبارهـا مفتاحـاً لدراسـة النـص والتوغـل فيـه وأصبحـت عتبـة مـن عتبـات النصـوص فـما النـص بأكملـه إلا مجموعـة مـن العتبـات.

الفكرة وتسلسها في الفصلِ الواحِدِ

Continuité de l’idee dans le mem chapitre.

Continuity of the idea with in the same chapter

تَسَلْسُـلُ الفِكْـرَةِ في الفَصْـلِ الوَاحِـدِ في العَمَـلِ الأدَبِي مـن مُمَهِّـدَاتِ فَهْمِ النَّــصِّ، حتَّــى لا يَرْتَبِــكَ القَــارئ في الوصُــولِ إلى هــدفِ الكاتِــبِ، وهــذا الأمــرُ نــراه بوضـوح في الأعـمالِ القَدِيمَـةِ، عـلى غـيرِ مـا نـراه الآن مـن التَّشَـظِّي في الحَكـي والتَّـقْدِيمِ والتَّأخـير، لذلـك فـإنَّ الطَّرِيقـةَ التَّــقْليدِيَّةَ التي كانـتْ مُـتَّبعةً، وما زالت عنـد البعـض هـي تسلسـل الحكـي كـما في روايـة «أحـلام أسـيرة» للكاتـب إبراهيـم السـيد طـه، فقـد سـار فيهـا عـلى النَّهـجِ القديـم، تلـك الأحـلام التـي راودتـه كثـيراً كـي يـرى بلـده مـصر في أفضـل حـال، وقـد تنبـأ فيهـا بقيـام ثـورة ٢٥ ينايـر؛ لأنَّـه تنـاولَ الظُّلـمَ الواقِـعَ عـلى الشَّـعْبِ المَصْرِي، وكيـف استولى رجـالُ الأعـمال عـلى مقـدرات الشَّـعْبِ، فبـدأ بدايـة هادئـة مـع أسرة جابـر أفنـدي المكونـة مـن خمسـة أفـراد، حيـث عانـى الأمريـن مـن أجـل تعليمهـم جميعـاً، ولكـنَّ الهمـوم دائـماً مـا كانـتْ تتكالـب عليـه كـما هـو الحـال عنـد الكثيريـن يقـول: «ألقـى بالقلـم جانبـاً، أسـند رأسـه إلى راحتـه وأغمـض عينيـه في إذعـانٍ كامِـلٍ. كان عثـمان أفنـدي هـو الوحيـد الـذي يعمـل بهمـةٍ ونشـاطٍ ظاهريـن.. أمَّـا الآخـرون فالبعـض كان يصارع

الموانـع ويحـاول أن يعمـل، والبعـض الآخـر كان يخـوض عبـاب خضـم الأحـزان في عـوالم أخـرى.. عـوالم بعيـدة كل البعـد عـن قاعـة الأرشـيف»[١]. هـذه كانـت بدايـة العمـل، والتـي أشـار فيهـا إلى الحالـة التـي عليهـا جابـر أفنـدي ومـن معـه في العمـل، فقـد كان الحـزن مسـيطراً عـلى الجميـع ويظهـر ذلـك الحـزن في قولـه غاضباً مـن السِّياسَـةِ المتَّـبَعَةِ في البـلادِ يقـول: «ومـع تقـادم عمـر انقـلاب يوليـو وحكـم العسـكر.. تصـدع الهيـكل الاجتماعـي لشـعب مـصر، ومـا لبـث أن انهـار تمامـاً.. فقـد اختفـت الطبقـة الوسـطى وأصبـح المجتمـع يتكـون مـن طبقتـين فقـط!! أقليـة موغلـة في الثَّـراءِ.. وأغلبيـة مسـحوقة تمامـاً وشـيئاً فشـيئاً بـدأ أنـين الشَّـعْبِ يعلـو وهـو يلهـث وراء الـسَّرابِ، الـذي كان ومـا زال يلـوحُ لـه بـين الفينـة والأخـرى عـلى وسـائل الإعـلام الخبيـث»[٢]. وبالفعـلِ هـو مـا حـدث في المجتمـع المـصري، لدرجـة أفقرتـه، وأصبحـت الهـوة متَّسـعة بـين الغنـي والفقـير؛ فالفقـير ازداد فقـراً والغنِـيُّ ازداد غنـى، وهـي الفكْـرَةُ التـي ألَـحَّ عليهـا الكاتـبُ في هـذا الفصـل مـن عملـه الرِّوائِـي. ويرشـح لتلـك الفكـرةِ في الفصـل نفسِـه بالتَّأكيـد عـلى تدهـور التَّعليـم في مـصر؛ بـدءاً مـن المدرسـة وعـدم حضـور الطـلاب بـوازع مـن المعلمـين أنفسـهم - للأسـف - وأصبحـت المـدارسُ خاويـةً عـلى عروشـها من الطـلاب، ولا نـدري مـا السَّـبب؟ وأعتقـد أنَّ الدَّولـة لـو أرادت أن تعيـد الطـلاب إلى المـدارس لأعادتهـم رغـماً عـن الجميـع، فقـد تكبَّـد أوليـاءُ الأمـور الأمـوالَ الطَّائِلـةَ مـن أجلِ تعليـم أبنائِهـم، فيذْهَبُـون بهـم إلى الـدُّروس الخصوصيـة، وأصبحـتْ المـدارس الخاصـة هـي ملجـأ الكثيريـن، وفي الوقـت نفسـه هنـاك دروس خصوصيـة، أي أنَّ التَّعليـم لم يعـد مجانيـاً، ولم يعـد حـق الإنسـان في التعليـم كالمـاء والهـواء، كـما ذكـر عميـد الأدب العـربي طـه حسـين بـل أصبـح مـن لديـه أمـوال هـو مـن يسـتطيع أن يتعلـم، وهـذا مـا عـزف عليـه الكاتـبُ في الفصـل نفسـه ليربـط فكرتـه التـي أراد ظهورهـا وهـي الفسـاد الـذي استشرى في البـلاد، فقـد ذهـب إلى ابنـه ليتأكـد مـن

(١) إبراهيم السيد طه، أحلام أسيرة، الدار المصرية السعودية، القاهرة ٢٠١٢، ص ٢٣.
(٢) المرجع السابق ص ٤١.

وجوده في المدرسة أم لا وكان ابنه في مدرسة «علي مبارك» وما لهذا الاسم من دلالات فهو أبو التَّعليم في مصر، وهو من قام بإنشاء كلية دار العلوم والكتب خانة (دار الكتب المصرية) يقول الكاتبُ: «وما أن وصل إلى باب المدرسة حتى وقف ينظر هنا وهناك في ذهول ودهشة.. كأنَّه يرى عجباً!! البابُ كان مفتوحاً على مصراعيه.. طلبة يخرجون وطلبة يدخلون في حرية كاملة!! ظَنَّ جابر أفندي أنَّه قد أخطأ العنوان.. وأنَّه جاء إلى إحدى الجامعات وليس إلى مدرسة ابنه!! سأل واحداً من الطلبة.. فأكَّدَ له أنَّه لم يخطئ العنوان، وأنَّه يقف أمام مدرسة «على مبارك الثَّانوية»[1]. وظل الكاتبُ في تأكيد على فكرته التي أومأ إليها في بداية الفصل، وسار معها حتى نهاية الفصل، بل إنَّ الفكرةَ ظلَّتْ إلى نهاية العمل ولكنَّه في الفصل الأول قد عبر عنها بتأكيداتٍ عديدةٍ، من أهم تلك التأكيدات ما تناوله حول وضع التعليم في مصر الآن وقت أن خط هذا الكلام، فحين نظر إلى لافته المدرسة تأكَّدَ له أنَّها بالفعلِ مدرسة «علي مبارك» وأنَّه بالفعل فيها، فلا يوجد رابط ولا حازم فيها، مثلما كان في السَّابق يؤكِّدُ أنَّ هذا التَّسَيُّبَ وذلك الإهمال من الأسباب الرئيسة في فشل التَّعليم ووصولنا إلى الهاوية» نظر إلى اللافتة وقرأ الاسم «مدرسة علي مبارك» ثم قال مخاطباً الاسم العظيم، وهو يهز رأسه في تلهف حزين: «الله يرحمك ويرحم أيامك»[2]. استدعاء الاسم «علي مبارك» بمفرده يؤكد هذا الحزنَ القابع بداخل الكاتب ويأتي على لسان البطل جابر أفندي، فجابر أفندي ذهب إلى تلك المدرسة للتَّأكيد على أن ابنه يقوم بالحضور إليها يومياً، يسأل عن مستواه العلمي، ولكنَّه فوجئ بالعجبِ العُجَابِ، المدرسة مفتوحةٌ على مصراعيها، والطُّلابُ في حلٍّ من أي التزامٍ بالتَّواجدِ بداخل الفصول، المعلمون لا يلقون بالاً بهؤلاء الأطفال يذهبون لإكمال نومهم الذي حرمتهم منه دروسهم الخصوصية بالليل، لذلك يقول الكاتب: «دلوقتي بس اتأكدت

(١) أحلام أسيرة، مرجع مذكور ٣٦.
(٢) المرجع السابق ص ٣٦.

إن ابنـي كان عنـده حـق لمـا بطـل ييجـي.. روح يـا شـيخ منـك لله انتـه والـلي مشـغلينك خربتـوا بيوتنـا وضيعتـوا البلـد!!.»

وتأكيـداً أيضـاً عـلى تلـك الفكـرة التـي عناهـا الكاتـب منـذ البـدء نـراه يبـين أمـراً مهـماً، وهـو حـين تقـوم الحكومـة برفـع المرتبـات تقـوم في الوقـت نفسـه برفـع الأسـعار، لدرجـة جعلـت الكاتـب يـأتي عـلى لسـان البطـل جابـر أفنـدي بهـذه الفقـرة التـي عـبَّرت بصـدق عـن معانـاة فئـة كبـيرة مـن المجتمـع «إليـك هـذا الخـبر السَّـار.. لقـد عـبَّرتْ الحكومـة عـن نيتهـا في رفـع الرَّواتـب والمعاشـات بنسـبة عـشرة في المائـة «ومـا كاد المذيـع أن ينتهـي مـن الإدلاء بالخـبر السَّـار.. حتـى أطلـق جابـر أفنـدي مـن أعماقـه صرخـةً عظيمـةً.. وكاد أن يسـقط إلى الأرض وكأن المذيـع قـد سـدد إليـه ضربـة قاضيـة!! وذلـك لأنَّ هـذه العـشرة في المائـة تعنـي شـيئاً واحـداً.. وهـو أنَّ الأسْـعَارَ سـوف تتضاعـف مـراتٍ عديـدة»[1] .

الفِكْرَةِ وتسلسلها وتَرَابُطِها عبر العملِ كلِّه

l’oeuvre. de l’Idee et ses liens tout au long deéContinuit

Continuity of the idea and its structure with in the work

تسلسـل الفكـرة في العمـل كلـه يبـدو في الأعـمال الأدبيـة وغـير الأدبيـة، لأنَّ الفِكْـرَةِ التـي يـدور حولهـا العمـل تظـل مـن البـدء حتـى المنتهـى؛ محـاولاً الكاتـب إثبـات فكرتـه بالدَّليـل العقـلي والنَّقْـلِي وتصبـح الفكـرةُ وتسلسـلها عـبر العمـل كلـه عتبـةً مـن عتبـات النصـوص، فهـي فكـرة تظـل عالقـة، مدونـة في الميتانـص، لتصبـح واقعـاً عـلى الصفحـات، تمكِّـن الباحـث مـن تتبـع أثرهـا في العمـل، ويمكـن للـدارس جعلهـا موضوعـاً لدراسـاته؛ لذلـك سـنأخذ مثـالاً واحـداً عـلى تسلسـل الفكـرة في كتـاب نقـدي حيـث تظهـر تلـك الفكـرة بجـلاء في كتـاب «صـورة صـلاح الدِّيـن الأيـوبي في الآدابِ الغربيـة الوسـيطة» للدكتـور أحمـد درويـش؛ لأنَّـه في حـد ذاتـه تذكـرة للغافلـين مـن أمـة العـرب وخاصـة ممـن

(١) المرجع السابق ص ٥٤.

يتطاولـون عـلى هامـة تلـك الشَّـخصية التاريخيـة أمثـال يوسـف زيـدان وغـيره، ممـن أرادوا النيـل مـن رمـوز الأمـة العربيـة، والتـي أصبحـت تشـبه الأسـطورة العالميـة تتناولهـا الآداب الأخـرى عـلى اعتبـار أنَّ تلـك الشَّـخصية خارقـة للعـادة بفضـل مـا قامـت بـه، مـن إنجـاز يسـتحق عبـارة الأسـطورة، بالفعـل كان صـلاح الديـن الأيـوبي مبعـث الإعجـاب والتقديـر في الآداب الأخـرى فكُتـب عنـه الكثـير لدرجة أنَّ تلـك الكتابـاتِ خرجـتْ عـن النَّـصِّ، وأعطـت صـلاح الديـن الأيـوبي أشـياء أخـرى ومكتسـبات أخـرى فـوق تلـك التـي أحرزهـا عـلى أرض الواقـع، فهـو مـن حـارب المعتديـن عـلى بـلاده أو مـا كان يعـرف بتلـك «الحـروب الصليبيـة»، التـي جـاءت لنـا غازيـة مـن الغـرب فتَصَـدَّى لهـا في حِطِّـين عـام ٥٨٣ وأخرجهـم مـن بيـت المقـدس بعـد أن حررهـا مـن براثنهـم، وجـاء لنـا الدكتـور أحمـد درويـش، بهـذا الكتـاب لنـرى صـورة هـذا القائـد المغـوار في كتابـات الغـرب، كيـف نظـروا إليـه ؟ وكيـف عـبَّروا عـن تلـك الشـخصية العظيمـة؟ وظلـت تلـك الفكـرة مـن أول الكتـاب إلى آخـره، أي أنَّ الفكـرة كانـت تمـور في عقـل الكاتـب وأصبحـت مطروحـة في العمـل كلـه، وأضفـى عليهـا نوعـاً مـن التأكيـد بالنظـر إلى الـتراث، وكيـف كان الفرنجـة في قصـص ألـف ليلـة وليلـة. ومـن المعـروف أنَّ أي شـخصية تاريخيـة لا بُـدَّ وأن تكـون هنـاك ملابسـات عليهـا بسـبب وجـود بعـض الطوائـف المخالفـة لهـذه الشَّـخصية، وهـو مـا حـدث في العـالم العـربي إبـان وجـود شـخصية صـلاح الديـن. وكيـف كانـت هنـاك بعـض الكتابـات في عـصر صـلاح الديـن، حـول الآخـر الغـربي، ومـا كتبـه تحديـداً أسـامة بـن منقـذ في حـق الفرنجـة، وهـو أحـد فرسـان وكتَّـاب عـصر صـلاح الديـن.. وقـد عـزف الدكتـور درويـش في هـذا العمـل عـلى توضيـح جزئيـة مهمـة، وهـي أن الآخـر دائـماً متربـصٌ بنـا ودائـماً يعترفـون بنـا مـا دمنـا أقويـاء ولدينـا فكـر يمكننـا مـن الاسـتغناء عنهـم، فضـلاً عـن أنَّ الأمـم في حياتهـا لحظـات حرجـة في مسـيرتها دائـماً مـا تحتـاج إلى تصحيـح الأخطـاء التـي وقعـت فيهـا، وفي الوقـت نفسـه تحتـاج إلى اسـتعادة تلـك الثقـة الماضيـة لتسـتطيع البنـاء مـن جديـد، وهـو الأمـرُ الـذي أشـار إليـه الدكتـور درويـش في مقدمـة كتابـه. وإذا كانـت الحـروب ومـا يتمخـضُ عنهـا مـن آثـارٍ مدمـرةٍ وبشـعةٍ، كانـت خيـارات بعـض الشُّـعوب للاسـتيلاء عـلى فكـر ومقـدرات

شعوب أخرى، فإنَّ هناك بقاءً للأثر الناتج عن تلك الحروب، سواء أكان بالسَّلْبِ أم بالإيجاب أقصد المنتصر أم المنهزم. فبعد تلك الحروبِ التي شنها الغربُ على العرب، بقيت هناك صورٌ مرسومةٌ لأولئك الغزاة وفي الوقت نفسه كانت هناك صورةٌ صادمة للقائد «صلاح الدين الأيوبي»، رسمها كُتَّاب الحملات التي أرادت الاستيلاء على بلاد العرب، وظهر ما يعرف بالتأثير والتأثر، سواء أكان لدينا في العرب أم في الغرب، وكان لكلٍ آثاره على الجانبين في مجالات متعددة في الأدب والسياسة والحياة الاجتماعية، سواء أكان المنتصر هو من يكتب التاريخ - كما يقال - فيستطيع أن يزيف ما يريده، أم على أن المغلوب دائما مولع بتقليد الغالب، فيقلدون أولئك المنتصرين، وعلى الرغم من ذلك واعترافاً بأن الرومان قد استطاعوا الانتصار على اليونانيين، فإن الغالب هو من كان مولعاً بتقليد المغلوب، لأن اليونانيين كانوا مدارس للفكر والإبداع والفلسفة، فلم ننس فلاسفة اليونان القدماء الذين قامت على أكتافهم حضارةٌ ما زالت أصداؤها حتى الآن، فسقراط الذي قال قبل أن يعدموه «ويل لمن سبق عقله زمانه»، يؤكد تفرد تلك العقول كما كان الحال عند بوقراط في الطب، وكذلك أفلاطون وأرسطو وغيرهم من علماء أثينا، فأصبح الغالب العسكري نفسه مولعاً بتقليد المغلوب الثقافي، الذي أحب العلم والثقافة وأصبح منارة. من هنا نقول إن الحروب قد تكون سبباً في تلاقح الحضارات والأخذ والعطاء كما هو الحادث في الآداب اليونانية والرومانية قديماً، وكما هو الحادث في العصر الحاضر مع وجود الحملة الفرنسية في مصر والاستفادة منها رغم أنَّها فشلتْ فشلاً ذريعاً من النَّاحية العسْكَرِيَّة، إلا إنها أفادتنا في معرفة الطِّباعة وانتشار الصحافة وأمور أخرى كثيرة، وفي وقت السِّلم أيضاً كانت هناك إفادة حقيقية للجانبين، كما هو الحال عند البعثات التي أرسلت للغرب نحو «علي مبارك» و«رفاعة الطهطاوي» والعكس من جاء إلينا منهم مستشرقاً نحو كارل بروكلِّما، وريجيس بلاشير من الألمان؛ لذلك فإنَّ الفكرة التي يرمي إليها الكاتب ظلت إلى نهاية العمل وإثبات أن المغلوب يقوم في أغلب الأحيان بتقليد الغالب، وهو ما حدث مع صلاح الدين وجعلوا أصله غربياً.

وتأكيداً للفِكْـرَةِ فقد كانتْ فـترةُ تلك الحُـروبِ نُمُوذَجـاً بالفِعْـلِ للتَّأثـير والتَّـأثر، وليس التَّأثـير والتَّأثـر بفعل النَّـصِّ نفسـه، ليجد له نصـاً آخر يأخذ منه هـذا التأثـير، وقد أشار الدكتور درويـش إلى ذلـك، حيث إنَّ الأمـرَ قد اتَّسع فقد تكون الصُّـورة أو الانطباع عـن شـخص بعينه، تنتقل إلى الغـربِ ليتسع مداها وهـو انتقـالٌ مكتـوبٌ، بـلا شـك، ولكـنَّ الأمـرَ قـد يـزداد في إطـار التعبير عـن شـخصية لها تاريخها العـربي مثل شَـخْصِيَّةِ القَائِدِ صلاح الديـن الأيـوبي فنجد هنـاك صـورةً للأمَّـة العَرَبِيَّـةِ في الأمـة الغربيـة بفعـل تلـك الشَّـخصية، وتصبح هنـاك صـورة راسـخة في الأذهـان عـن هـذه الشـخصية بفعـل حـدث عظيم قامت بـه، وهـو الأمر المتمثل في هـذه الشـخصية، فأصبحت صورتـه في الغرب مرعبـة. خاصـة وأن تلـك الشـخصية اتسـمت بالقـوة والنبـل. وكانـوا يجعلـون من أنفسـهم نبـلاء!! فكيـف بهـم وقـد وجـدوا مـن هـو نبيـل خاصـة في هـذا القائـد. فبعـد أسر السـلاجقة الإمبراطـور رومانـوس ديوجينيـس اسـتغاث البيزنطيـون بالغـرب، فأصبحـتْ النِّـداءاتُ في كلِّ مَـكَانٍ، لدرجـة البابـاوات والقساوسـة سـارعوا مـن أجـل نجدتـه، وكانـت موعظـة البابـا إربـان الثـاني ١٠٩٥ هـي التـي حثـت العـالم المسـيحي عـلى الحـرب ضـد المسـلمين ووزع عـلى المحاربـين الصلبـان، ومـن هنـا سـميت بالحـروب الصليبيـة فأخـذوا القـدس عـام ١٠٩٩.

لقـد وصـل بهـم الأمـر ومـن كثـرة اندهاشـهم بتلـك الصفـات النَّبيلـة إلى تحويـر تلـك البطـولات والجـورِ عليهـا، ليدخلوهـا في بـاب المحتالـين أو الخونـة، وبعـد أن فشـلوا في ذلـك جعلـوا مـن أصـول صـلاح الديـن ونظـراً لشـجاعته وإقدامـه في حربهـم جعلـوا يثبتـون أنَّ أصولَـه مَسِـيحِية، وأن القيـم التـي يتمتـع بهـا هـي في الأصـل قيـم مسـيحية وأن أصولـه أوروبيـة، وأصبحـت هنـاك دراسـات في هـذا المجـال وأقـوال مـن الشـعر والنثـر، وكانـت تلـك الدراسـات خاصـة بـالأدب المقـارن في رصـد صـورة الـشرق في الأدب الغـربي، ومـن أهـم تلـك الدراسـات الدراسـة التـي قدمهـا الإيطـالي فيـور افانتـي ١٨٩١ حـول أسـطورة صـلاح الديـن في الأدبـين الإيطـالي والفرنـسي، وقـد علّـق عليهـا الكاتـب الفرنـسي الشـهير جاسـتون بـاري، وهـو الأمـر الـذي فتـح مجـالاً واسـعاً حـول الدراسـات المقارنـة والاطـلاع عـلى الآداب المختلفـة، وليـس غريبـاً أن تجـرى تلـك الدراسـات حـول شـخصية قـد انتـصرت واسـتردت بيـت المقـدس منهـم.

وكأنَّ الدكتور درويش في الفكرة التي ألحَّ عليها في هذا الكتاب يرد في طبعته الجديدة على ما زعمه الكاتب يوسف زيدان، الذي تطاول على قامة من قمم القادة العرب ، فقد ذكر يوسف زيدان أن شخصية صلاح الدين الأيوبي أحقر شخصية في التاريخ، وزعم بأنه حرق مكتبة القصر الكبير، وعزل النساء عن الرجال من الفاطميين، وفعل كذا وكذا، ولكننا نرد عليه بأن يوسف زيدان قد تجنى على شخصية صلاح الدين في الوقت الذي عرف الجميع أنه سرق رواية عزازيل بنصوصها، وذلك موجود وموثق بالصورة في كتاب « الرد على البهتان في رواية يوسف زيدان عزازيل»، وهذا الكتاب للأنبا بشوي مطران كنيسة دمياط وكفر الشيخ ودير الشهيدة دميانة. وكيف أن صلاح الدين الأيوبي لم يقم بعزل النساء عن الرجال من الفاطميين وهذه كذبة من أكاذيب يوسف زيدان، وأن مكتبة القصر الكبير لم يحرقها صلاح الدين، بل إن الشدة المستنصرية التي سبقت صلاح الدين، هي من جعلت الناس يلتحفون بالكتب التي كانت موجودة، وبحث فيها صلاح الدين عن كتب العلم وأعطاها للعلماء وقام ببيع بعض الكتب التي كان يريدها الناس، اتقاء تلك الشدة التي عاشها العرب والمسلمون. ولم يكتف بالتطاول على الرموز العربية من المسلمين بل تطاول أيضاً على الرموز من المسيحيين فقد ذكر في عزازيل أن القديس الكسندروس التاسع عشر قتل أريوس بالسم، وهذا تزييف طبقاً للمراجع المسيحية؛ لأن البابا الكسندروس توفي قبل أريوس بثمانية أعوام.. وهذا ما جاء في كتاب « الرد على البهتان في رواية يوسف زيدان عزازيل»فضلاً عن سرقة النصوص من الكنيسة..

لذلك نبقى مع كتاب الدكتور أحمد درويش وفكرته التي نثبت بها أنَّ تَسَلْسُلَ الفِكْرَةِ من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، ولنبينَ من خلالها شَخْصِيَّةِ صلاح الدين الأيوبي في الآداب الأوروبية، فمن صوره النَّاصعة أنَّه وبعد فشل دخول ريتشارد قلب الأسد القُدْسَ وقَّع ريتشارد قلب الأسد هدنة مع صلاح الدين لمدة ثلاث سنوات سمح فيها صلاح الدين للحجاج المسيحيين بالوفود إلى بيت المقدس، دون أن يتعرض لهم أحد .. ومن صور صلاح الدين الأيوبي في الغرب أنه كان يعامل الأسرى معاملة حسنة، فقد

وقـع في الأسر ملـك طبريـة، الـذي وقـع مـع مجموعـة كبـيرة مـن فرسـانه في أسر صـلاح الديـن، وقـد أحسـن صـلاح الديـن لـه ولغـيره مـن الملـوك الذيـن وقعـوا في الأسر، ولم يسـتطع الملـك تدبـير ١٠٠ ألـف دينـار مـن أجـل الفديـة، وقـد سـمح لـه صـلاح الديـن بإطـلاق سراحـه عـلى أن يدبـر هـذا المبلـغ العـام القـادم، وليـس ذلـك فحسـب بـل أعطـاه حـق اختيـار عـشرة مـن فرسـانه كـي يطلـق سراحهـم، وأمـر حراسـه بعـلاج الأسـير المريـض، وحـين رغـب في العـودة إلى بـلاده أمـر صـلاح الديـن بإعطائـه ٢٠٠ مـارك، وقـد أخطـأ الكاتـب وكتـب ٣٠٠ مـارك، وعـاد بالأمـر للقائـد صـلاح الديـن حتـى يصـوب الخطـأ الـذي وقـع فيـه، فأمـره صـلاح الديـن أن يعطيـه ٤٠٠ مـارك، وذلـك حتـى لا يقـال إن القلـم أكـرم منـه». وكان صـلاح الديـن يعتنـي بالمـرضى أشـد الاعتنـاء، فقـد كان يتنكـر ليتعـرف أحوالهـم.. والأمثلـة عـلى نبـل أخـلاق صـلاح الديـن كثـيرة، منهـا حـين طـرق أبـواب الإخـوة المسـيحيين في القـدس يـوم مولـد السـيد المسـيح عليـه السـلام، وأغـدق عليهـم الهدايـا ولأطفالهـم؛ ابتهاجـاً بهـذا اليـوم لدرجـة أن البعض شـك في تلـك الروايـات التـي تـروى بـأن جـذوره مـن الغـرب المسـيحي، وأن أمـه فرنسـية جـاءت إلى مـصر وتزوجـت والـده وأنجبتـه، وكثـيراً مـا ذكـروا تلـك الأسـطورة وكيـف أن الفرنسـيين يعـدون أخـوال صـلاح الديـن، وقـد أخـذ عنهـم الفروسـية والشـهامة كـما تقـول تلـك الأسـاطير، بـل إن هنـاك قصصـاً بعينهـا منهـا مـا كتبـه بوسـون دي جوبيـو، والتـي جعـل فيهـا صـلاح الديـن يعتنـق الديانـة المسـيحية ويفسرون ذلـك بأنـه كان محبـاً للمسـيحيين، وقـد ذكـر دانتـي في الكوميديـا الإلهيـة قيمـة ونبـل صـلاح الديـن الأيـوبي والإسـكندر المقـدوني..

وقـد أسـهم الأدبُ الإسْـبَانِي في ظهـور صـورة صـلاح الديـن الأيـوبي، وتجسـيد تلـك الأسْـطُورة، فكتـبَ جـون مانويـل في منتصـف القـرن الرابـع عـشر قصـة تتحـدث عـن صـلاح الديـن العاشـق والباحـث عـن الحـبِّ تنطلـق مـن القاهـرة، حيـث يعشـق صـلاح الديـن امـرأة بارعـة الجـمال مـن مـصر، وعندمـا طلـب ودَّهـا اشـترطتْ عليـه شرطـاً وهـو أن يجيبهـا عـن سـؤال «مـا أجمـل خصلـة يمكـن أن يتحـلى بهـا الرجـل وتصبـح مصـدراً لـكلِّ الخصـال الأخـرى؟ وفكَّـر طويـلاً، ولكنـه لم يسـتطع الإجابـة، فطـاف البـلاد شرقـاً وغربـاً، وكان متنكـراً في صـورة

شـاعر إلى أن وصـل إلى أحـد القـادة الغربيـين فأخـذه إلى والـده الكهـل المخـضرم، ليجيـب لـه عــن السـؤال فاكتشـفه الكهـل، وعـرف أنَّـه صـلاح الديـن بحكـم أنَّ الكهـل كان قـد وَقـعَ في الأسر لديـه وعفـا عنـه، فأخـذه جانبـاً وقـال إنَّ أجمـل خصلـةٍ يمكـن أن يتحـلى بهـا الرجـل وتصبـح مصـدراً لـكلِّ الخصـال الأخـرى هي «الشــــرف» ..

مـن هنـا تتضـح الفكـرة أكثـر، باعتبـار أنَّهـا عتبـةٌ مـن عتبـات النُّصـوصِ؛ ذلـك أنَّ البطـولاتِ العسْـكَرِيَّةَ للقائـد وحدهـا ليسـت سر إعجـاب المغلـوب بالغالـب وإنـما كانـت صفـة الرحمـة بـالأسرى والضعفـاء والكـرم والجـود والنبـل، خاصـة مـع أعدائـه، وأصبحـت هـذه القصـص تمثـل تراثـاً ضخـماً لـدى المسـيحيين في الغـرب، ومـن ثـم ظهـرت صـورة صـلاح الديـن في الغـرب في هـذا الشـكل المعبر عـن كرمـه ونبـل أخلاقـه.

وفي الكتـاب نفسـه حـاول الدكتـور درويـش وتأكيـداً عـلى فكرتـه التـي توخاهـا منـذ البـدء تبيـان أنَّ كتَّـاب صـلاح الديـن كانـوا منصفـين في الكتابـة عـن الغـرب، وأنَّ عـصرَه كان يتمتـعُ بالحرِّيـة الفكريـة، فـلا قيـودَ عـلى أحـدٍ وهـو مبحـث رائـع وجميـل يضـاف إلى مـا سـبقه مـن دراسـات تعتـبر خاضعـة لـلأدب المقـارن، قـام بها الأمـير أسـامة بـن منقـذ يصـور فيهـا أخـلاق وشـجاعة الفرسـان مـن عدمـه لـدى الفرنجـة، خاصـة في ذلـك العـصر الـذي كان فيـه صـلاح الديـن الأيـوبي، وجمـع كل تلـك الصِّـور في مؤلفـه «الاعتبـار»، والـذي نـال اعتبـار الجميـع واحترامهـم، فقـد حـوى فيـه كنـزاً مـن الآثـار هنـا وهنـاك الخاصـة بـالأدب ورسـم الصُّـورة حـول الفرسـان الآخريـن الذيـن حاربـوا صـلاح الديـن واحتلـوا بـلاداً عربيـة عديـدة، كان لهـا أثرُهـا عـلى الواقِـعِ العـربي والإسْـلامي، يُضـاف إلى ذلـك أنَّ أسـامة بـن منقـذ كان شـاعراً وفارسـاً ومـن كبـار شـعراء الفرسـان في عـصره، وكان ديوانـه الحـماسي لا يفـارق خيمـة صـلاح الديـن، فقـد كان معجبـاً بـما كان يكتبـه، لمـا فيـه مـن شـجاعة ورغبـة في الإقـدام للنيـل مـن الأعـداء، وقـد كان أسـامة بـن منقـذ منصفـاً في وصـف أولئـك الفرنجـة، حيـث وصفهـم بصفـات فيهـا تخليـد لذكراهـم عـلى العكـس ممـا كانـوا يفعلونـه حـين يتحدثـون عـن فرسـان المسـلمين

والعـرب، وهـذا مـا ظهـر بجـلاء في أعمالهـم. وذكـر ذلـك بأمانـة علميـة الدكتـور أحمـد درويـش، تأكيـداً منـه عـلى فكرتـه، وهـذا مـا يؤكِّـدُ عـلى مـا ابتغينـاه مـن أن تسلسـل الفكـرة هـي عتبـة نصِّـيَّة.

وقبـل أن نخـوض في تلـك الصـور التـي رسـمها أسـامة بـن منقـذ للغـرب كان جديـراً بالدكتـور درويـش تنـاول لفظـة «الفروسـية» التـي تنـازع فيهـا الغـرب والـشرق تحيـزاً لأصـل الكلمـة، وقـد كان هـو الآخـر منصفـاً في البحـث والتنقيـب عـن أصـل هـذه الكلمـة بالدليـل، وأرجـع أصلهـا إلى الـتُّراث العـربي العظيـم مستشـهداً عـلى ذلـك بقـول المصطفـى صـلى الله عليـه وسـلم: «علمـوا أولادكـم العـوم والفَراسـة»، والفراسـة هنـا تعنـي الفروسـية، وهـو مـا فسره صاحـب لسـان العـرب بـأن الفراسـة بفتـح الفـاء تعنـي العلـم بركـوب الخيـل، وقـد اسـتخدمت اللفظـة عنـد الكتـاب والمبدعـين، سـواء في الإبـداع أم في المعجـمات، فهـذا ياقـوت الحمـوي يتحـدث عـن إحـدى البـلاد فيقـول: «ولأهلهـا فروسـية وبـأس شـديد، وقـد قهـروا جميـع مـن حولهـم». وكـما ذكـر الدكتـور درويـش في كتابـه بـأن دوائـر الشـجاعة والعلـم والفطنـة والجـود تلتقـي كلهـا تحـت ظـل كلمـة الفروسـية، ومنها تنبثـق آداب هـذه الخصلـة. وهـو المعنـى المرتبـط بدعـوة القـرآن «وأعـدوا لهـم مـا اسـتطعتم مـن قـوة ومـن ربـاط الخيـل ترهبـون بـه عـدو الله وعدوكـم»، وقـد أكـد أسـامة بـن منقـذ عـلى أنَّ الإفرنـج يتمتعـون بالشَّـجاعَة في الفروسـية، وأضـاف بأنَّهـم أصحـاب القضـاء والحكـم وقـال عنهـم: إن الإفرنـج ليـس فيهـم إلا فضيلـة الشـجاعة والقتـال لا غـير، ويتعجـب في الوقـت نفسـه مـن عيـب يتملـك أولئـك الإفرنـج وهـو عـدم الغـيرة عـلى نسـائهم بـما يتطلبـه نقصـان النخـوة التـي هـي ضروريـة للشَّـجاعَةِ، ويؤكـد أسـامة بـن منقـذ عـلى شيء مهـم، وهـو أنَّ الذيـن يخالطـون المسـلمين منهـم يصبحـون أقـل جفـوة وخشـونة مـن الذيـن لا يخالطـون المسـلمين، وأن هـؤلاء الإفرنـج تقـل خشـونتهم وجفوتهـم إذا عـاشروا وعايشـوا المسـلمين.. ويـورد الدكتـور درويـش مـا قالـه أسـامة بـن منقـذ في حـق المسـلمين وكيـف أنهـم كانـوا لا يخشـون المـوت ولا يهابونـه، وقـد قـال: «لا يظـن ظـان أنَّ المـوتَ يقدمـه ركـوبُ الخطـر، ولا يؤخـره شـدة الحـذر ففـي بقائـي أوضـح معتـبر، فكـم لقيـت مـن الأهـوال واقتحمـت المخـاوف والأخطـار ولاقيـت الفرسـان

وقتلت الأسودَ وضربت بالسِّيوف، وطعنت بالرماح وجرحت بالسهام وأنا من الأجل في حصن حصين إلى أن بلغت التسعين»[1]. وقد عاش أسامة بن منقذ ستة وتسعين عاماً التقى في آخرها بصلاح الدين الأيوبي، وكان محباً له وقد عاصر عودة بيت المقدس قبل مماته بعام تقريباً.. من هنا فإنَّ الآخر حين يرسمه ويكتبه من هو بعيد عنه أو هو ضده ويشهد له بالشجاعة أحياناً وبعدم النخوة في أمور أخرى، لهو دليل على الحقيقة التي نفذت منها ريشة أسامة بن منقذ الشاعر العربي، وكل ذلك تأكيداً على فكرة شهامة ونبل صلاح الدين الأيوبي. وأصبحت الفكرة عتبة نصية على الحياة نفسها؛ لأن تلك الفكرة كانت في مخيلة الكاتب، أي تعتبر ميتا نص، ثم يقوم بترجمتها على الورق فأصبحت نصاً.

وتسلسل الفكرة في العمل كله، على اعتبار أنَّها [عتبة من العتبات النصية وأيضاً عتبة على الحياة] تتضح أيضاً في تحليل ديوان «حارس الوجع» للشَّاعر محمد منصور سليم؛ حيث كانت الفكرة تدور حول الألم وكيف أن هذا الألم، الذي عاشه كان متأثراً فيه بما تأثر به أمل دنقل الشاعر الكبير من قبل، فقد سار هذا الشاعر على خطى أمل دنقل في هذا الديوان، وهو ما سنراه في تأكيدنا على تسلسل فكرته الداعية إلى التأمل فيما حدث للسابق في قصائده، وهو أمل دنقل، وهي عتبة تناصية، وأيضاً ما حدث للاحق وهو الشاعر محمد منصور.. وتبدو في قصيدة النثر عند شاعرنا فكرة التشظِّي كما هو الحال عند أمل دنقل، وقصيدة النَّثر ظهرت بقوة في بداية ستينيات القرن الماضي مع مجموعة من الشعراء، الذين أرادوا كسر القديم وإيجاد روحٍ جديدةٍ في الكتابة نحو أنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيق الصايغ وأدونيس بعد ذلك. وقصيدة النثر هي قالب نثري موجز ومكثف جداً تكاد تشترك مع القصة القصيرة في التكثيف، ليس لها قافية ولا وزن، بل لها موسيقاها الخاصة الداخلية وإيقاع منفرد بها وإيحاءاتُها ليس لها حدود، وبها غرائبية في

---

(١) د. أحمد درويش، صورة صلاح الدين الأيوبي في الآداب الغربية، دار النابغة، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٧ ص ٤٤.

الصورة وتحتاج إلى فهم عميق، وقصيدة النثر جاءت لتكتشف القيم الشعرية في النثر، وتختلف قصيدة النثر عن الشِّعر الحُرِّ في أنَّها تفتقر إلى التقطيع بينما يلتزمُ الشِّعْرُ الحُرُّ الفراغاتِ في نهايات المقاطِعِ الشِّعرية، ثم تستمد قصيدة النثر قوتها من بنية الجمل.. كما أن قصيدة النثر تتسم بالتشظي، والتشظي هنا من قبيل الفوضى المنظمة التي تفتت لتلتحم وتهدم لتبني. وكذا التفاعلية، فهي تتماهى وتتفعل مع شكل من أشكال الفنون، وهو القصة القصيرة.. وأيضاً الذاتية لأنَّ الشاعر يتحدث عن نفسه وذاته وعن العالم من خلال ذاته. تتسم أيضاً قصيدة النَّثْرِ بالإيقاع ذلك الإيقاع الخفي الذي ترصده الرُّوح ويسمعها العقل ذلك الإيقاع المرتبط بالشِّعرية. ومن الطبيعي أن تتسم قصيدة النثر بالتعقيد لما نحن عليه الآن من تعقيد في حياتنا، لأنَّ القصيدةَ هي نتاجُ الحالة الثقافية والفلسفية التي نحياها الآن، وبما تنتجه العولمة، وتأتي المشاركة باعتبارها سمة أخرى من سمات قصيدة النثر أي مشاركة المتلقي للمبدع في إنتاج آخر للقصيدة أو إكمال القصيدة وفق رؤيته لها، فالمتلقي أصبح مشاركاً للمبدع في إنتاج إبداعه، وهي مزيَّة من مزايا قصيدة النثر والقصة القصيرة وبعض الأنواع الأدبية؛ للتأكيد على تسلسل الفكرة باعتبارها عتبة نصية.

وديوان «حارس الوجع» الذي بين أيدينا للشَّاعِرِ محمد منصور هو قصيدة نثر وهو الأول له، عبَّر فيه عن تجربته الشِّعرية تجاه الوطَنِ والحياة والواقع والنَّاسِ والمحبوبة، عبر فكرته الأم الداعية إلى إظهار الألم والوجع في تسلسل رائع، وهو ما كان مخمَّراً في عقله عبر حياته لتصبح عتباتٍ في النصِّ، وكأنَّه يرصد تلك الأحداث التي عاشها مع ذلك الواقع المعيش، مشرِّقاً ومغرِّباً فهو من صعيد مصر الأصيل، وجاء شعره معبِّراً عن تلك الأصالة، وقبل أن نخوض في تحليل الديوان نحاول قراءة الغلاف وبعض العتبات المهمة، مثل الإهداء والمقدمة، ذلك أن هذا الغلاف للفنان التشكيلي الأستاذ محسن منصور، وقد جاء معبِّراً عن فكرة الديوان الذي حمل عنوان «حارس الوجع» فهو لوحة زيتية جاءت بألوان متعددة لدرجات القتامة والألم من الأزرق القاتم إلى الفاتح مع وجود العنوان باللون القريب من لون الدم إشارةً إلى الألم الذي تناوله الشَّاعر في الديوان عبر فكرته أي أنَّ هناك

إشـاراتٍ بـين العنـوان والنصـوص وبـين الغـلاف ونصـوص الديـوانِ، ومـن هنـا فإنَّنـا نسـتطيع أنْ نقـول: إنَّ غـلاف الكتـابِ جـاء نصّـاً موازيـاً «le para text» وهـو إكـمال لتسلسـل فكـرة الألم في الديـوان مـن أولـه إلى آخـره، أي أنـه عـبَّر عـن العمـل مـن خـلال الرسـمة الدالـة عـلى الألم والوجـع. وقـد بـدأ الشَّـاعِرُ ديوانـه بإهـداء، وهـذا الإهـداءُ يعتـبر بمثابـة رد الجميـل، ولا بـد وأن نعـرف أن هنـاك فارقـاً بـين الإهـداء المطبـوع في العمـل، وهـو الإهـداء المعنـوي وبـين الإهـداء الـذي يقـوم الكاتـب بكتابتـه بعـد الطباعـة لإهـداء نسـخة منـه إلى صديـق أو قريـب، فالإهـداء المطبـوع هنـا عـلى الكتاب جـاء لشـخصين، أعتقـد أنهـما عزيزان عـلى الشَّـاعر الأول منهـما الأسـتاذ سـيد جمعـة، وهـو أديـب وكاتـب وناقـد لـه باعـه في هـذا المجـال، وكذلـك أهـداه إلى صديقـه محمـد أحمـد إسـماعيل، وهـو مـن قـام بمراجعـة وتدقيـق الدِّيـوان، ومـن الطبيعـي أن يكـون إهـداءُ العمـلِ إلى مَـنْ قـدَّم معروفـاً للشـخص نفسـه، وأن هـذا الإهـداء قـد يكـون للعـام، وقـد يكـون للخـاص، والعـام يقصـد بـه الوطـن والبـلاد، أمـا الخـاص فهـو لخاصيـة الكاتـب مـن الأهـل أو الأحبـاب المقربـين منـه وقـد توسـعتُ في ذلـك حـين تحدثـتُ عـن الإهـداء في هـذا المعجـم. فـإذا أهـدى الكاتـب العمـل إلى شـخص يعتـز بـه فهـو يذكـر السَّـبْبَ في ذلـك، كـما أنَّـه ذكـر أنَّ الإهـداءَ «إلى كل مـن أضـاء شـمعة بـددت ظلامـه» أي غـيرت حالـه مـن الـلاشيء إلى الـشيء نفسـه مـن الألم إلى السـعادة وهـو يتـماشي مـع فكرتـه وتسلسـلها، وكـما أهـداه إلى كل شـخصٍ قـد مَنَحَـهُ مَحَبـةً صادقـةً دون ريـاء أو نفـاق. وقـد أعقـب الإهـداء بمقدمتـين غيريتـين. وفي هاتـين المقدمتـين دَفْعَـةٌ كبـيرة مـن هذيـن العَلَمـين لكـي ينهضـا بالشَّـاعر، وكيـف أنَّ هاتـين المقدمتـين تُعْتَـبَرَان مـن الأهميـة بمـكان، فقـد وضَّحَتَـا خلاصـة هـذا الدِّيـوان المعبر عـن فكـرة الألم، وقدمتـا الشَّـاعر إلى الجمهـور، وكيـف أنَّ هـذا الشـاعر قـد قـرأ كثـيراً كـي يقـدِّم لنـا هـذا العمـل وأنـه تلميـذٌ مخلـصٌ للشـاعر الراحـل أمـل دنقـل، الـذي عـبَّر مـن قبـل عـن الألم، فضـلاً عـن احتضـان صالـون الفنـان محسـن منصـور لهـذا العمـل وتبنيـه رغبـة منـه ومـن صاحبـه في أن يعـلي مـن شـأن الكلمـة الجيـدة والوقـوف بجـوار الشـعراء الشـباب، وكان الصالـون محقـاً في تبنيـه لفكـر الشـاعر وطباعـة هـذا المؤلَّـف، فـكل قصيـدة تعطينـاً ملمحـاً جيـداً ينـم عـن عشـق الشَّـاعر للكتابـة

والسعي نحو اختيار ألفاظ بعينها تنجذب إليها الذَّائقة الشِّعرية، وهذا هو دورُ الصَّالونات والملتقيات الأدبية الحقيقية لاكتشاف المواهب الشَّابة، وقد استمعت إلى هذا الشَّاعِرِ في صالون الفنان محسن منصور، وكان مجيداً في إلقائه، فضلاً عن اختيار كلماته المناسبة للحدث الذي يتناوله فهو بالفعل تابع لمدرسة أمل دنقل، لذلك، فإنَّ الشَّاعر لديه حسٌّ أدبي راقٍ يتجلى في هذا الديوان والذي أعتبره الانطلاقة الأولى للالتحاق بصفوة شعراء قصيدة النثر، وقد أوضحتُ في هذا المعجم أنَّ المقدِّمة الغيرية من الأهمية بمكان باعتبار أنها عتبةٌ من عتبات النُّصوص.

تأكيداً على فكرة التَّسَلْسُلِ كعتبةٍ نصِّيَّة كانت مختمرة في عقل الشاعر، من خلال الميتانص، يطلُ علينا الشَّاعِرُ بقصيدته الأولى، والتي حملت عنوان «إنَّه القدر»، وكأنَّه يقول ما يحدث لنا من تدبير القدر، والقدر هو ما يقدره الله لنا، ويستدعي مع القدر ذلك القدر الآخر الذي اكتشف من خلاله الجاذبية الأرضية من خلال سقوط التفاحة، وعلى الرغم من هذا السقوط الذي علَّمنا كثيراً، فإنه قد يعقبه، نجاح، نتذكر سقوط التفاحة، حيث «قانون الجاذبية» فليس معنى السُّقوط هو الهاويةُ والرِّضا بالأمرِ الواقع، لأنَّ في سقوط التفاحة كان فيها الخير الكثير للبشرية فليس معنى سقوط الإنسان في أمر ما هو نهايته بل قد يكون سبباً في نجاحه وكما يقال: «لكل جواد كبوة ولكل عالم هفوة» وقد تعثر الشَّاعر في حياته بأشياء قد تكون في حب عاثر ذاق ويلاته بعد أن هجرته المحبوبة، وقد يكون تعثراً في الحياة من ألمٍ أصابه نظير الفقد أو الوجد أو شخص عزيز عليه لم يتوقع منه ما حدث لهً، أمور كثيرة تحويها قصيدته «إنه القدَرُ» فجميعنا يسير في حياته وهو مدركٌ أن عليه أن يأخذ حذره مما لا يعرفه أو من ذلك البعيد الذي قد يطوله وقد يسبب له آلاماً عديدة. .إنَّه القدر، وهو هنا يسير في خطة محكمة تعبيراً عن فكرته التي تبناها منذ البدء الدالة على الألم مما عاناه كما الحال عند دنقل.

نمضي في الطريق

بلا حذر

كأننا نعرف

ما المنتظر

فتعصف بنا

الريح

كأوراق الشَّجَرِ

ولا خيار لنا إنه القدر

القـدر، وتنـاول الحديـث عـن القـدر ومـا يفعلـه بالإنسـانِ يجعلـه يـرضى بـما يلقـاه، ذلـك القَـدرُ الـذي جعلـه يصـدِّر الديـوان بخمـس جمـلٍ، ينثـر مـن خلالها ما تبقـى منـه عـلى ذلـك المكان والحقـل المحتـضر، وتبقـى شـاعريّةُ النـصِّ في أنَّ ذلـك الـذي نثـره سـينبتُ ورودًا فيهـا تَسـامحٌ ونبـلُ أخـلاقٍ، فيهـا عبـقُ الرَّائحـة الجميلـة التـي تسـافر عـبر فضـاءاتٍ مختلفـةٍ فربـما ترشـد تلـك الفراشـة الجميلـة التائهـة، ويحملهـا عـلى العـودة إلى ذلـك القلـبِ النابـض بحبهـا وعشـقها. وعـن القـدر ومـا يحملـه لنـا فقـد يتمنـى الإنسـانُ أشـياءَ، ولكنَّـه لم يسـتطع تحقيقهـا، وهنـا يظهـر الألمُ المعبر عـن تسلسـل الفكـرة الرئيسـة، كـما ذكـر شـاعرنا «ولا خيـار لنـا إنَّـه القـدرُ» ليتنـاص في هـذا القـولِ مـع قـول أمـير الشُّـعَرَاءِ أحمـد شـوقي، والفـارق هنـا أنَّ الشَّـاعِرَ جعـل هنـاك وسـيلةً لعـدم الاستسـلامِ، وهـي الإسْرَاعُ مـن أجـل الفعـل نفسـه ومـن أجـل التَّحـدي :

وما نيل المطالـــب بالتمنـــي ولكـــن تؤخـذ الدنيـا غلابـا
ومـا اسـتعصى عـلى قـوم منال إذا الإقـدام كان لهـم ركابـا

وفي قصيـدة «تلـك الرِّوايـة» تتضـح الفكـرة شـيئًا فشـيئًا نـراه يحكـي قصـة حيـاة فيهـا مـن الألم الكثـير، إنهـا روايـة الحيـاة ومـا بهـا مـن ضجـر، تلـك الروايـة أو الحكايـة التـي تحكـي عـن ذاك الرجـل يضحـي مـن أجـل الآخريـن، فعامـه بألـف عـام ينـير الطريـق للسـالكين، وقلبـه مـن الحـب ينفطـر مـن أجلهـم، لذلـك فـإنَّ هنـاك صعوبـةً في الحكـي عـن ذاك الرجـل الـذي جـفَّ بسـببه حـبر الرِّوايـة بالضبط مثلـما تجمـدت الدمـاء في عروقـه بسـبب مـا عانـاه في حياتـه مـن آلام وأحـزان، فالحكايـةُ عميقـة وبعيـدة لذلـك يسـأل عمـن يسـتطيع أن ينبـش كنوزهـا المخبـأة،

عـن تلـك الـروح السـاكنة بداخلـه، ليتعـرف حقيقـة تلـك الموميـاء أي موميـاء قلبـه الولهـان، فـما زالـت هنـاك راقـدة تلـك الموميـاء، لذلـك القلـبِ الحـيران وهـو مـا يؤكِّـدُ جزئيـة الألم المرتبطـة بفكرتـه، فـالألم كان عتبـة مـن عتبـات أفـكاره فأصبـح واقعـاً يترجمـه ذلـك الديـوان.

تلك الرواية التي أقرؤها

كأنها تتحدث عني

تحكي عن رجل عاش عاماً

بألف عام

ويموت دون أن يموت

قلبه معلق كمصباح ينير الطريق للمارة

وروحه كغيمة تزور كلَّ مساءٍ روحَها

ونـرى الشـاعر في قصائـده العاطفيـة، التـي تـألم فيهـا بسـبب المحبوبـة، يتحسـس خطـى أمـل دنقـل في قصائـده، ففـي قصيدتـه التـي عنونهـا بــ «نجمـة تغـازل القمـر» نـرى النجمـة والقمـر إشـارتين إلى الذكـر والأنثـى، وأن الشـوق الـذي يتملـك الأنثـى لا يطفئـه إلا السـحاب والمطـر، لا يطفئـه إلا الحـب والعشـق والغـرام، فبهـما تكتمـل الحيـاة، فتلـك النجمـة المسـكينة جلسـت مـن أول ليلهـا تناجـي القمـر وتغازلـه متسـائلة مـا الـسِّرُ في سـحرك أيهـا البهـي الأقمـر ذاك الجـمال الـذي بـه تحلـو الحيـاة ويكتمـل السـهر؟ فيبتسـم في خيـلاء واسـتدعاء النـصِّ القـرآني فتبسـم ضاحـكاً، لنسـأل مـا الفـارق بـين التبسـم والضحـك؟ فالتبسـم هـو بدايـة الضحـك دون أن تظهـر النواجـذ أي الـضروس الخلفيـة، والضحـك هـو انبسـاط الوجـه حتـى تظهـر الأسـنان، أمَّـا وقـت تبسـم القمـر ضاحـكاً حـين حصـل عـلى الاكتـمال، فوقتـه يشـعر المـرء بتبـادل العشـق والحـبِّ، تكتمـل بداخلـه الفرحـة فأصبـح القمـر بـدراً لتسـأله النجمـة أو الأنثـى الحـيرى هـل مـن وصالـك، فالعشـق ألهـب مـا بداخـلي؟ ليتأكـد أنَّهـا في حالـة خطـرٍ، ولا بُـدَّ مـن الاكتـمال

وإطفاء ذلك الاشتعال بالقرب والوصال. ويوصل المحبوبة إلى درجة المالك لقلبه وحده فهو المليك بعد أن تجرَّد من كل غاية ووهب لها ممالكه ويفرش القلب بالورود عساه يفوز بنظرة تعطيه الحياة ليعرج بجناحي النظرة إلى مكانتها العلياء يرنو إليها، ويحاول أن يقترب منها فحين يقترب منها يكون في الوقت نفسه قريباً من نفسه، لأنها هي نفسه التي يحادثها، ويبدو أن القمر الذي قتل عند أمل دنقل وآلامه كثيراً ما زال حياً عن أحفاده من الشعراء وما زال نقياً يصارع الأهوال في العشق والغرام.

يقول الشاعر:

في الهوى

تجردتُ من كل غايةٍ

ووهبت له كل ممالكي

فكان وحده المليك

وفرشت قلبي بالورود

كي يليق به فعساه يرميني بنظرة

تمنحني جناحين من نور

أعرج بهما في السماء

فأكون بالقرب منك..

وبالقرب مني.

وتتطور الفكرة المعبرة عن الألم وفق ذلك التسلسل باعتبارها عتبة نصية، حين نراه يبكي المحبوبة في قصيدة «كالسماء» والتي يتناص فيها مع بكاء أمل دنقل في قصيدة «براءة» والفكرة معبرة عن ذلك الألم فالبكاء لدى الشاعر في «كالسماء» فيه حسرة، لأنه يموت مع كل قطرة، حيث لم يستطع الحديث أو الإفصاح عن مكنون حبه، فالصمت قاتل كما أن الليل موحش ومظلم

وفي الوقت نفسه به سرٌ عجيبٌ أن ضحكتها تغيب مع ذاك الليل، وأصبح الليل موحشاً مع ذاك الغياب، ومع عدم القدرة على اللقاء، فحين لا تختبئ نفسها في نفسه، فإنه الليل بسواده وظلامه وهو ترشيح وتسلسل للفكرة. وبكاء الشاعر في عودته إلى نفسه، فلم يجد نفسه التي هي في الوقت نفسِه نفسُها التي أصبحت تؤرقه، فدرجة الشَّاعرية تقترب من إدراكه بأن الليل يجثم إذا ما ابتعدت عنه؛ سواء أكانت نفسه التي بين جنبيه أو نفس المحبوبة التي هي لديه كالسماء حين تبكي مطراً أي حين تجود السَّماء فهي المحبوبةُ في عطائها وفي سخائها، وإذا ما لاحظنا المعجم في قصيدة «كالسماء» وجدناه مليئاً بالألم والأوجاع المعبرة عن الفكرة، فكلماتها تتوزع بين البكاء والموت والقتل والليل الموحش، فلم يعد يقدر على فعل شيء سوى الدعاء بأن يمنحها الله قلباً يمتلئ بالسكينة كي تنشر عبقها في الأرجاء ويسعد هو كبقية الناس بذلك العبق والمحيا الوضيء لتلك الأنثى أو البلد أو الوطن الذي يبحث عنه، وهذا البكاء وذاك استعطاف، وكل هذه الآلام تذكرنا ببكاء أمل دنقل مع محبوبته، لأنَّه شعر بأن هناك ما يبكيه، بسبب تلك العينين. يقول أمل دنقل في قصيدة «براءة»

أحس حيال عينيك

بشيء داخلي يبكي

أحس خطيئة الماضي تعرت بين كفيك

وأهرب نحو عينيك

يطالعني الندى والله والغفران

وأسقط بين نهديك

تحترق الرؤى

وأسند رأسي الملفوح في صدرك

فقد ترمد الأفكار في جمرك

فيا ذات العيون الخضر

دعي عينيك مغمضتين فوق السرِّ

لأصبح حراً

وشاعرنا متأثر بقول ابن عربي حين يتحدث عن نفسه التي بين جنبيه وبينه هو أو بينه وبين الحضرة إيهاماً منه ومن صوفيته أنه يعشق ذلك الشيء يقول:

إذا ما التقينا للوداع حسبتنا لدى الضم والتعنيق حرفاً مشددا

فنحن وإن كنا مثنًّى شخوصنا فما تنظر الأبصار إلا موحَّدا

الغياب والوطن وتصاعد الفكرة وفق التسلسل؛ حيث إنَّ الشاعر ورغم ما به من ألم غياب المحبوبة عنه وعدم السؤال أو الرّد، فإنه يبكي أيضاً في قصيدة حملت عنوان «الغياب» فالغياب نفسه فيه ألمٌ ولوعة، فعلى الرغم أنه يعلم أنها بعيدة عنه وتحاول الغياب والبعد، إلا إنَّه يحاول في الوقت نفسه أن يخلق لها الأعذار ويعلل ذاك الغياب، لأنه يحيا تحت وطأة هذا الغياب، وأصبح فريسة سهلة مزقتها تلك الأنياب، فيستظل بظل أغنية حزينة يشعر معها بالغربة والأنين، لأنه أصبح سؤالاً بلا جواب، ويتمزق قلبه، لأنه أصبح تائها في تلك المدينة بسبب الغربة التي آلمته كثيراً والغياب الذي طال، فقد تمزقت معه كل أشرعة السفينة التي من المفترض أن تقله إلى عالم العشق والهيام، عالم فيه هدوء وراحة واطمئنان، ولكن هيهات هيهات، ما دام الوطن حاله هكذا فسيظل ممزق الأرجاء، لأن الوطن لم يعد وطنه، والمكان لم يعد مكانه، بل إنَّ هذه البلاد هي ليست لنا، إنَّها بلادُهم هم، ونحن العبيد كما قالوا من قبل، لذلك فقد مزقته الآهات والتنهيدات على صدر هذا الوطن العظيم، فأصبح غائباً لأنَّها هي الأخرى غائبةٌ، إنَّها وطنه العظيم «مصر» فمتى تعود مصر لنا متى تعود مصر لنا ؟؟!! هكذا يسأل الشاعر:

كلَّ يوم تزداد غربتي

في تلك المدينة

في الغياب

تمزقت كلُ أشرعة

السفينة

ويبقى السؤال عن

أسباب الغياب؟

والإجابة ما زالت..

سجينة

وصراع الأنا المعبر عن الألم والفكرة ظاهران، حيث إن الشَّاعر في صراعه مع نفسه لا ينسى السبب في ذلك، وهو «الأنثى» التي كانت وما زالت بداخله يحاول المقاومة، ولكن دون جدوى، ظل الصراع الدفين بالداخل نراه يفتح نافذته ليطل منها على ذاته ونفسه، فيرى في نفسه أشياء ليست أشياءه، بل هي أشياؤها الباقية والمتناثرة هنا وهناك والتي آلمته كثيراً بسبب ذلك الفراق فأصبحت سواد ليل ينتشر بداخله، يظل ذاك الحب القديم بداخله ينغص عليه كينونته البشرية، يوقظ كل ما فيه من مشاعر وأحاسيس، كلما داعب الكرى جفن عينه صحا وأفاق على رؤية ضبابية لحلم يحتضر، حلم ذاك الوليد الذي شبَّ على طوقه دون أن يقترب ظل يهمس مع نفسه، لأنه لم يستطع البوح عن تلك الآلام ولم يحتمل.. إن تلك الآلام والأحلام التي كانت وما زالت تراوده عن تلك الفتاة التي سكنت فؤاده وجسمه بكل ما فيه لم يستطع الفكاك منها، بل لم يستطع التخلص من أشيائها التي سكنت بداخله، إنَّه الصراعُ الداخلي الذي ينتابه بين الفينة والأخرى، فلم يشف الغلة له، إلا دموعه التي بها تنهمر الأوجاع وتتألم المدينة التي تسكنه، تلك المدينة التي طالما ذكرها في أشعاره فالمحبوبة هي مدينته، والمحبوبة هي الوطن هي السكن هي المكان والزمان، إنَّها قصةُ حياته مع الماضي والحاضر، إنَّها روايةٌ بالفعل لم تكتمل روايةٌ بها الأنين صدعٌ يقول في قصيدة «بداخلي» ص ٢٩:

أفتح نافذتي

أطلُّ منها

أشاهدني

أتعمق في الرؤية

بداخلي أشياء ليست

أشيائي!

بداخلي قلب غيرُ

قلبي

بداخلي أنا

بداخلي أنتِ

بداخلي أنا وأنتِ

بداخلي سواد ليل

ينتشر

تصل فكرةُ الألم مع الوطن، والذي تمثله المعشوقة إلى ذروتها وفق التَّسَلْسُلِ الخَاصِ بتلك الفكْرَةِ، فهي الوطنُ والألمُ والفقدُ وثورة يناير، والحرف «لا» في قصيدة «المدينة» وقصيدة «كانت لي حياة « وقصيدة « صرخة « كلها قصائد ثورة يناير ٢٠١١، تلك الأنَّاة المعذَّبَةُ هنا وهناك خرجت بآهةٍ مدوِّية من حلق الشَّاعر ليثبت بالورقَةِ والقَلَمِ كلمة «لا» نعم يثبت كلمة «لا» للظُّلمِ لا للطُّغْيانِ تلك الـ «لا» التي أطلقها مدويَّة أمل دنقل في قصيدته «قالت لي امرأة في المدينة» تلك القصيدة التي تتناص مع آهات شاعرنا، فالمدينة هنا وهناك وما يعتصر قلبها هنا وهناك، إنَّها المدينةُ التي سُرقت، المدينة التي حُبست، يبكي شاعرُنا على تلك المدينةِ التي ماتَ من أجلها أنقى الشَّبَابِ وأطْهَرَه على الإطلاقِ، وبعد أن خمدت نار ثورتِهم سَرَقَهَا اللصُّوصِ والانتهازيون، تلك المدينة التي

تزينـت في عـرس حريتهـا.. ومتـى أعطيـت المدينـة حريتهـا؟ ومـن الـذي أعطاهـا حريتهـا؟ إنهـم أهلهـا، شـبابها، ولكنهـا لم ترتـد البيـاض في عرسـها بـل تبـددت الثيـاب، فأصبحـت سـوداء قاتمـة قاتلـة تئـن مـن الظلـم والحُـزْنِ والألم، فـلا حريـةً ولا عدالـةً اجتماعيـةً، بـل قتـل وتشريـد وعبوديـة وسـفك للدِّمـاءِ ومـا زالـت مدينتنـا في أيـدي الذئـاب، بعـد أن مـات الشـباب يقـول شـاعرنا في قصيـدة « المدينـة »

في عرس حريتها

ارتدت الأسودُ

ومن عينيها جرى

الدمع نيلاً

يروي أرضها الحزينة

فأضواء أفراحها قد

انطفأت في المدينة

وسارت نجوم في

السماء

تلمع كل مساء

وكلمات الرثاء

تعجز عن وقف

نزف الدماء

وإخماد أصوات

العويل والبكاء

وما زالت المدينة

رهينة في أيدي الذئاب

التناص يبدو في الألم الذي عشناه مع الشاعر محمد منصور هو الألم نفسه الذي عشناه مع « أمل دنقل» في قصيدته «قالت امرأة في المدينة» التي سبق وأنْ أشرنا إليها فقد تناص شاعرنا في طرح رؤيته حول الألم وتسلسل الفكرة مع أمل دنقل في تلك الرؤية السَّوداوية الكفكاوية، فالموتُ واقفٌ على أبواب المدينة في « حارس الوجع» ينعي الحياة التي تصرخ في الوجه باحثةً عن النجاة، وهي شاعرية فائقة تجلت في إبداع هذا الشَّاعر المتمكن من أدواته، ونراه أكثر وضوحاً حين ينشد لنا قصيدته «كانت لي حياة» معنى ذلك أنَّه أصبح من الذين رحلوا، أم أنَّه يقصد أنَّ الحياة السَّابقة كانت أفضل مما نعيشه الآن، فسعادته لم تكتمل بالأمس القريب، كانت هناك حياةٌ جميلة له، ولكنَّ ونظراً للفراق، سواءً أكان فراق المحبوب أم الشَّهيدِ الصَّديق، فلم تعد الحياةُ حياةً والسَّعادة تحولتْ إلى شقاء، فعاد إلى الماضي يناجيه ليحيا مع ذكريات الصِّبا والأجواء السَّعيدة، لأنَّه في هذه الأوقات لم يعد لقلبه ذلك الوطن الذي آلمه كثيراً فأصبح شهيداً ليحيا من جديد، وأصبح الناي أيضاً هو المعبِّرُ عن تلك اللحظاتِ المميتة، من هنا يمكن أن تكون هناك دراسة بأكملها حول شعرية الفكرة عبر الديوان باعتبارها عتبة نصية، وبحكم أنَّ الفكرة كانت تطوف باستمرار في مخيلة الشاعر.. يقول أمل دنقل في تلك المعاني محاولة لتبيان أنَّ شَاعِرَنا قد تناص بالفعل مع هذا الشَّاعر العملاق أمل دنقل:

فاشهد لنا يا قلم

أننا لم ننم

أننا لم نقف بين «لا» و «نعم»

ما أقل الحروف التي يتألف منها اسمٌ ما ضاع من وطنٍ واسم من مات من أجله

من أخٍ أو حبيب!

هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد

على كتب الدرس؟

هاقد عرفنا كتابة أسمائنا

بالأظافر في غرف الحبسِ

إن معظـم قصائـد ديـوان «حـارس الوجـع» معـبرة عـن فكـرة الألم وكانـت متسلسـلة وفي تَصَاعـد، بهـا ألمٌ عـلى الوطـن المسـلوب والقلـب المحـروق يكفينـا أن نقـرأ عناويـن تلـك القصائـد، لنـدرك تلـك المعانـاة وذلـك الألم ..«إنَّـه القَـدَرُ»، «تلـك الرِّوايـة»، «لأنَّنـا افترقنـا»، «قـولي» ، «يـا سَـيدَتِي»، «الشَّـوق»، «بداخـلي»، «الغيـابُ» «في الهـوى»، «نجمـة تغـازل القمـر»، «الحرمـان»، «الجريمـة» «لـن أعـود» ، «المدينـة»، «صرخـة» كـما أنَّنـا نتلمـسُ روح أمـل دنقـل في قصائـد الديـوانِ كافـة، نتلمـسُ عـدم المصالحـة مـع الأعـداء، وإذا كان أمـل دنقـل يقصـد السـادات في قصيدتـه «لا تُصالـح» فـإنَّ شـاعرنا يقصـد عـدم التَّصَالُـحِ مـع الخونـة والمرتزقـة.

لا تُصالح!

ولو منحوك الذهبْ

أتُرى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانهما ..

هل تَرى..؟

هي أشياء لا تشترى.

مـن هنـا فـإنَّ تسلسـل الفكـرةِ عـبْر النُّصُـوصِ، سـواءً أكانـتْ في كتـابٍ نَقْـدِيٍّ أو ديـوانٍ شِـعْرِيٍّ أو حتـى مجموعـةٍ قصصيـةٍ، هـي في حـد ذاتهـا عتبـةٌ مـن عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ، يمكـن لنـا أنْ نـدرس النـصَّ ونقـرؤه مـن خلالهـا مثلـما فعلنـا الآن مـع كتـاب الدكتـور أحمـد درويـش «صـورة صـلاح الديـن الأيـوبي في الآداب الغربيـة»، وديـوان «حـارس الوجـع» للشَّـاعر محمـد منصـور سـليم.

[انظر البنية الصغرى للعمل]

الفهرس Index. Index

فهـرس الكتـاب دليـلُ إضـاءةٍ عـلى مـا يحويـه الكتـابُ أو العمـلُ مـن بنـودٍ أو فصـولٍ، وغالبـاً نجـد ذلـك الفهـرس في الكتـبِ العلميـةِ والأدبيـة، وقليـلاً مـا يوجـد في الأعـمال الإبداعيـة نحـو الرِّوايَـةَ والدواويـن الشِّـعريةِ، وهـو بـلا شَـكٍّ مـن عتبـات النَّـصِّ؛ لأنَّـه إنْ وجـد في عمـلٍ إبداعـي يصبـحُ دليـلاً للمُتلقـي مـن أجـل معرفـة فصـول العمـل ومحتوياتـه، وهـو مـا رأيتـه في عمـل ضخـم للكاتـب السَّـيد حافـظ في روايتـه «كل مـن عليهـا خـان»، وهـو مـن الكتابـات الحديثـة التـي تتداخـل فيهـا الأنـواع الأدبيـة، فنـرى الجنـس الأدبي عـلى صفحـة الغـلاف «روايـة» وهـو التصنيـف الـذي صنفـت بـه الروايـة، ولكـن مـا ظهـر بجـلاء أن هـذه الرِّوايـة بهـا حكايـاتٌ مختلفـةٌ، وهـذا لا غبـار عليـه، فهـو مـا تحملـه الرِّوايـة مـن أسـاليب عصريـة يعشـقها الكاتـب، بينـما إذا مـا رأينـا «مسرحيـة» بداخـل العمـل فهـذا مـا يثـير الحفيظـة، ويسـترعي الانتبـاه بـأن هنـاك تداخـلاً في الأجنـاس الأدبيـة، ليـس ذلـك فحسـب، بـل إن الناظـر إلى فهـرس هـذا العمـلِ «الرِّوايَـةِ» يجد أنَّ الكاتـبَ قـد جعـل مسرحياتـه متداخلـه بـين حكاياتـه، بمعنـى أنَّ العمـل بـدأ بــ « مسرحيـة قصـيرة جـداً»[1]. وهـذا الأمـرُ مثـيٌر للانتبـاهِ، لأنَّـه بعـد ذلك مبـاشرةً وفي الصَّفحـة رقـم ٥٤ نجـده يبـدأ في الرِّوايَـةِ تحـت عنـوان «العـام الأول مـن المجاعـة (القاهـرة ١٠٦٥)»، لينتقـل بعـد ذلـك إلى عنـوان آخـر «مسرحيـة قصـيرة جـداً» في الصفحـة رقـم ٦٢.. ويظـل عـلى هـذه الحالـة في هـذا العمـل، وهـو مـا يجعلنـا نعتمـد الفهـرس باعتبـاره عتبـة نصيـة، أو أنَّـه مـن عَتَبَـاتِ النُّصُـوصِ. أمَّـا الغريـبُ والجديـدُ في العمـل أنَّـه لم يـشر في الفهـرس إلى مـا قبـل ٣٧ صفحـة، لأنَّ الفهـرس عنـده يبـدأ مـن صفحـة ٣٧، الأمـر الـذي يجعـل المتلقـي يتسـاءل، طالمـا أنَّـه يوجـدُ فهـرس فلـماذا تـم حـذف السَّـابق منـه؟ وأعتقـد أنَّ ذلـك يعـودُ إلى هـدفِ الكاتـبِ مـن أن المتلقـي عليـه أن يقـرأ مـا قبـل الفهـرس، أي أنَّـه يريـد إثارتـه. وإذا نظرنـا إلى العمـل في البدايـة نجـده يخـير المتلقـي في اختيـار عنـوان لعملـه، أي يريـد إشراك المتلقـي معـه في العمـل، ويعطيـه سـبعة عناويـن ليختـار المتلقـي مـا يـروق لـه مـع العمـل الـذي بـين يديـه، رغـم أن عنـوان العمـل برمتـه يتنـاص مـع القـرآن

(١) السيد حافظ، كل من عليها خان، مركز الوطن العربي «رؤيا»، القاهرة ٢٠١٥ ص ٤٣٢.

الكريم في قوله تعالى ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴾ (سورة الرحمن: الاية ٢٦) في سورة الرحمن، يقول الكاتبُ: «صديقي القارئ: يمكنك أن تختار عنواناً من السَّبْعَةِ، وتبدأ في قراءة الرِّوايَةِ بالعنوان الذي اخترته أنت.. دعك من اختياري فأنت من الآن شريكي»[1]. أصبح من ثم الفهرسُ طريقاً لإنارة الطريق أمام المتلقي أو القارئ، فمن خلاله علم أن هذا العمل - على سبيل المثال - به مسرحياتٌ، وبه قصصٌ، وحكاياتٌ، وجميعُها يندرج تحت جنس أدبي واحد هو «رواية» كما قلتُ. وهذا النوع من الكتاباتِ جعل الدراساتِ النَّقْدِيَّةَ في حيرةٍ من الأمرِ، كيفَ يدرس هذا العمل؟ هل يدرس على أنَّه رواية أم مسرحية أم قصص قصيرة؟ رغم أَنَّنَا اتفقنا منذ البدء أنَّ جنسةَ روايةً. لذلك نقول إن مثل هذا النوع يحتاج إلى دراسات بعينها، تتناول التداخل المعرفي في الأجناس الأدبية، وهو بالفعل ما يحدث الآن لدينا نحن النُّقاد. ويمكنُ أن نطلق على العمل كلِّه «المسروايةا»، باعتباره اقتراحاً لحل هذه المشكلة، وكأنه جنس أدبي جديد.

ويمكن لنا أن ننظر إلى رواية «أحلام الملائكة» للكاتب صلاح شعير باعتبار أن الكاتب جعل لها فهرساً يضم كل ما فيها من عناوين، لذلك نراه يبدأ الفهرس بـ«جميزة العم حافظ» ص٤ ثم «البؤساء» ص ١٠[2] وإذا عدنا إلى صفحة ١٠ لنراه يبدأ «البؤساء» بقوله :» كان البؤس قد تعاقد مع شرائح كثيرة داخل القرية، والعوز يضرب أكباد الجميع، وكان مألوفاً للمارة أن تسمع صرخات الأطفال تشق الفضاء من شدة الجوع لتصل عنان السماء، دون جدوى، ولم تكن الأمهات تمتلكن إلا بعض الحكاوي تصبرن بها الجوعى حتى يأتي الفرج بكسرة خبز من هنا أو رشفة لبن من هناك»[3] وكان ذلك في معرض حديثه عن البؤس الذي يلاقيه أهل القرية في ظل ظلم علية القوم أو العمدة وحاشيته.

---

(١) المرجع السابق ص ٩.

(٢) صلاح شعير، أحلام الملائكة، دار الجندي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ ص ١٧٦ الفهرس.

(٣) صلاح شعير ، أحلام الملائكة، مرجع سابق ص ١٠.

(ق)

القصـة المتداخلـة مـع الرِّوايـة في العمـل نفسـه L'histoire integer dans le roman. The story integrated in novel.

كثـيرةٌ هـي تلـك القصـصُ التـي يتضَمَّـنُها العمـل الرِّوائـي، وقريـبٌ منهـا مـا تناولنـاه حـول التَّضْمـين في العمـل، والتضمـين يشـمل أشـياء كثـيرة، منهـا الأبيـات الشِّـعْرِيَّةِ، والأقـوال المختلفـة والقصـص القصـيرة. بينـما القِصـة المتداخلـة هـي تلـك التـي تدخـل ضمـن الرِّوايـة أيضـاً، وتأخـذ حيِّـزاً كبـيراً يزيـد حجـماً عـن القصـة القصـيرة، وقـد تتضمـن أشـياء أخـرى غـير القصـة القصـيرة عـلى سـبيل المثـال، وكـما ذكرنـا عنـصر المُنـاص، أي يـأتي الكاتـب في العمـل بأقـوال لآخريـن أي أنَّ الـكلام ليـس كلامَـه، ومـن هنـا فـإنَّ المُصْطَلَـحَ النَّقْـدِيَّ الـذي يَنْطَبِـقُ عـلى هـذا الأمـر هـو المُنـاص. ولكـن مـا أقصـده مـن هـذا المُصْطَلَـح الـذي بـين أيدينـا [القصـة المتداخلـة مـع الروايـة في العمـل نفسـه] أن تكـون هنـاك قصـةٌ طويلـةٌ متضمنـة العمـل، وهـي ليسـت المقصـودة مـن الرِّوايـة، بمعنـى أن هنـاك قصصـاً قصـيرةً نراهـا في جُـلِّ الأعـمالِ الرِّوائيـة، ولكـنْ نـرى في بعـض الأعـمال قصصـاً طويلـة قـد تأخـذ حيـزاً كبـيراً مـن العمـل ويـأتي بهـا الكاتـب في أغلـب الأحيـان، لأنـه متأثـرٌ بهـا مـن قبـل، وأراد تدوينهـا في العمـل؛ رغبـةً منـه في عـدم نسـيانها مـن جهـة ومـن جهـة أخـرى يـراوغ بهـا القـارئ، حتـى يجعـل القـارئ مسـتيقظاً للهـدف الـذي ينشـده مـن روايتـه. والأدب العـربي يحـوي العديـد مـن هـذه القصـص بداخـل الحكايـة الأم، ليـس فقـط كـما رأينـاه في «ألـف ليلـة وليلة»وكيـف أنَّ هنـاك قصـةً إطـاراً هـي الأم، ومـا بداخلهـا قصـص مطولـة

ومتغيرة، رغبة من المؤلف المجهول في سرد أكبر كم من القصص، التي تسعد الملك، ولكن أيضاً هناك في أعمال كتَّاب وأدباء القرن الثاني والثالث الهجريين رأينا في كتاباتهم الموسوعية قصصاً وحكايات هنا وهناك، وهي قصص طويلة ومتداخلة، كما حدث في كتابي «الحيوان» و«البخلاء» للجاحظ، وكيف أنَّ هذا الكاتبَ الموسُوعِي حين يبدأ في حكاية ثم نراه يتركها ليتناول حكايةَ أخرى تأخذ حيزاً كبيراً من الكتابةِ، ثم يعودُ إلى القِصَّةِ التي كان قد بدأها، حتى يعلمنا أنه لم ينس ما بدأه وكذلك الأمر حتى لا يضيع القارئ معه. أما في الرِّوايات فقد رأينا ذلك في روايات حديثة عديدة منها رواية «الأب غريو» لبلزاك الروسي، ومعظم أعمال لافونتين، والذي يعتبر من أشهر كتاب القصص الخرافية، وتوفيل جوتييه في «المومياء» وغيرها. وفي عالمنا العربي توجد روايات عديدة في هذا الشأن خاصة، لدى كبار الروائيين، نحو الرِّوائي واسيني الأعرج في رواياتٍ مختلفةٍ له مثل رواية «سيدة المقام» والتي فيها يتحدث عن راقصة البالية مريم، وكيف كان لها مقامٌ كبيرٌ لديه، لأنَّها كانت قد أصيبت برصاصة في رأسها أقعدتها عن الرقص إبان الثورة الجزائرية في ثمانينيات القرن الماضي، وكانت بمثابة إشارةٍ إلى وطنه الجزائر، الذي أقعدته هو الآخر الثورة عن الحركة، وعن التقدم، وكيف كان هناك مجموعة من المتربصين بالجزائر أرادوا لها أن تبقى في آتون الصراعات الداخلية، وقد صور ذلك الكاتبُ في هذا العمل المتميز. أما القصة المتداخلة فهي حكاية مريم وهي قصة حياة الكاتب نفسه، فقد كانت راقصة بالية، وكانت عاشقة لوطنها الجزائر، وتألمت مثلما تألم هذا الوطن وأرادت أن تقدم شيئاً له ولكنها ظلت في تألمها فترة طويلة وهي تقريباً فترة الثورة الجزائرية، وقد صور واسيني الأعرج في هذه الرواية مأساة وطنه، التي يرى أنَّها لم ولن تنتهي إلا بفكر متجدد وسعي دؤوب يعملان من أجل النهوض بالجزائر، ولم يخش شيئاً إلا أولئك الأصوليين، حيث الإصرار الأعمى الذي تؤكده الأحداث والمجازر والحرائق الثائرة في الجزائر من أجل فرض الفكر المتشدد الذي تأباه الحريات، فالكاتب يحكي تاريخ الجزائر من خلال مريم، وهي قصة طويلة ارتبطت مع الكاتب في السرد والحكي، يهدف من ورائها تبيان

حالة الجزائر، أي أنَّ هناك قصةً حقيقيةً من وراء قصة مريم، وما حدث لها، وهي قصة طويلة ظلتْ عبر العمل، وأراد الكاتب من خلال تلك الإشارة أن يؤكد أن مدنية الدولة ستظل كما هي، وهو الأمر الذي ظل يبحث عنه طوال مراحل الرِّواية، فإذا كان الكاتب قد جعل العنوان مريم وما يحمله هذا الاسم من رمز للطهر والعفاف وما يمثله من قدسية، فإن قصة مريم هي قصة متداخلة مع القصة الأم الحقيقية، والتي هي الثورة الجزائرية، أي أنَّ الكاتبَ جعل من قصة مريم قصة بداخل العمل الروائي، ليس ذلك فحسب، بل عنون العمل بلفظتي «سيدة المقام» إشارةً منه إلى مريم التي أصيبت في تلك الجمعة الحزينة برصاصة أنهكت قواها وأبكتها كثيراً وآلمتها مثلما تألم الكاتب نفسه معها، بل وحاول الهرب مع مريم إلى الغرب؛ خوفاً من أولئك المتربصين بهما، وكانت تلك القصة بالفعل هي التي حببت القارئ في العمل، وكان متعاطفاً مع مريم التي أصرَّت على الرقص، وبجوار عقلها تقبع تلك الرصاصة، فلم يستطع الأطباء استئصالها من مكانها؛ لأنهم لو اقتربوا منها لأنهوا حياتها، هكذا جعلنا الكاتب في توتر حتى نهاية العمل، وهذا التوتر قد نتج عن القصة الداخلية للعمل، فأصبحت نصاً موازياً له، ندلف إلى العمل من خلاله، ويمكن للدارسين أن يأخذوا هذه القصة، على اعتبار أنها القصة التي أظهرت حقيقة الثورة الجزائرية، بكل ما فيها، رغم أن الكاتب كان قد جعلها قصة داخلية ولكنها قصة مطولة ارتبطت بالعمل من أوله إلى آخره.

ومثل هذه القصص المتداخلة في العمل هي نصوص موازية ومن عتبات النصِّ، لأنها تؤكد على ثقافة الكاتب، على الرغم أنها قد لا ترتبط بالنَّصِّ، ولكنها في حقيقة الأمر لها بعد ثقافي، قد أتى بها المؤلف من أجل تنوير عقل المتلقي وفي حالتنا هذه أراد الكاتب أن يرينا ما حدث للمدنية في الجزائر من معاداة، ممثلاً في شخصية مريم راقصة البالية، والتي كانوا لها بالمرصاد، وكذلك الأمر للترويح عن ذلك القارئ، وجعله مستيقظاً لما سيأتي من سرد خاص بالقصة الأم، ويمكن للباحثين أن يقوموا بدراسة تلك القصص المتداخلة في الأعمال الأدبية من أجل الوصول إلى السبب في إتيان الكاتب

بهـا، لأنـه مـن المؤكـد أن هنـاك أسـباباً مختلفـة تختلـف مـن كاتـب لآخـر، حـين يـأتي بهـذه القصـص المتداخلـة. وفي كل الحـالات هـي قصـص قـد تنـير للمتلقـي العقـل وتأخـذه إلى عـالم الرِّوائـي، كـي يـرى مـن خـلال رؤيتـه للعـالم مـا لم يسـتطع رؤيتـه مـن خـلال القصـة الرئيسـية، ذلـك أن رؤيـة الكاتـب للعـالم تكمـن في عشـقه للحيـاة المدنيـة في بلـده الجزائـر، وإرادتـه الحـرَّة في الخـلاص ممـا حـدث لهـا ولأبنائهـا مـن قتـل وتشريـد عقـب الثـورة الجزائريـة.

(ك)

الكِتَابَاتُ الصَّحَفِيَّةُ Écriture journalistique. Journalistic writing

تلك الكتاباتُ التي تدورُ حول العملِ، سواءً أكان عملاً إبداعياً، مثل ديوان شِعْرٍ أم روايةٍ أم كتاباً نقدياً أم أن يكون العملُ لوحةً فنيةً أم رسمةً بعينها أم تصويراً، فكلُّ ما يُكتب حول العمل يعتبر عتبةً نصيةً موازيةً خارجيةً، لأنَّها تُلقي الضَّوء على العمل، وتأخذ بيد المتلقي نحو فهم العمل، فهي بمثابة إضاءة معرفية حول ذلك العمل، ونأخذ عدداً من الأمثلة على ذلك، بداية بمقالة في جريدة الأهرام حملت عنوان «المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ» للكاتب الصحفي الأستاذ محمد هزَّاع، وهي قراءةٌ في كتاب «صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقع والخيال» للدكتور يحيى محمد محمود القفاص، وهي مقالة في النقد الانطباعي عبر الصحافة والكتابة الصحفية، وهي عتبةٌ نصية ونصٌّ موازٍ للعمل الأصلي بدأها الكاتب بقوله: «أمس فقط مرت الذكرى الـ(١٠٦) لميلاد الأديب الرَّاحل نجيب محفوظ»،١٩١١ وليس بمقدورنا تفويت مناسبة كهذه دون تعطير صفحاتنا باسمه. وبالمصادفة قرأت كتاب «صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقعِ والخيال» للدكتور يحيى محمد محمود القفاص» والصادر عن الهيئة العامة للكتاب، يتناول فيه الشخصية المصرية وصورة المرأة والرجل في مختلف مستوياتها الفكرية والاجتماعية والدين، كما صوره محفوظ في المجتمع والبناء والخصائص الفنية لأدب محفوظ منذ أول أعماله «همس الجنون» عام ١٩٣٨ التي قوبلت باهتمام نقدي كبير وكتاباته المحملة بتجاربه الإنسانية ورؤاه الفلسفية، ما جعلها تصل إلى أي قارئ بأنحاء العالم،

ما يؤكِّد أنَّ الأدبَ الحقيقي مرآةٌ تنعكس عليها حياةُ الشُّعوب»[1]. كانت هذه مقدمةَ المقالة التي كتبها الصحفي الأستاذ محمد هزَّاع عن كتابٍ صدر عن الأديب نجيب محفوظ، ثم يتناول بعد ذلك بالتحليل الانطباعي بعيداً عن العمل الأكاديمي الصرف، وهو أمر يلقى قبولاً كبيراً لدى القرَّاء، بحيث إنَّ هذا الحديث عن العمل يقرب العمل للنَّاس فيتفهمونه ويسارعون إلى قراءته، ويكمل الكاتب مقالته بقوله: «ويشير الكاتبُ إلى أنَّ «محفوظ» خلاصةُ تفاعل أستاذين كبيرين أثَّرا في شخصيته وفنه إلى آخر حياته، هما الشِّيخ مصطفى عبدالرازق أستاذ الفلسفة الإسلامية والأستاذ سلامة موسى، وارتبط محفوظ شأن جيله بالوظيفة الحكومية، حتى أحيل إلى المعاش ديسمبر ١٩٧١. وشارك في الحياة الأدبية، ونشر في الصحف والمجلات والكتب. وتنوعت كتاباته بين الرِّواية والقصة والأقصوصة والمسرحية والمقال، ودارت موضوعاته في إطار فلسفي، وبدأ أعماله بكتابة التاريخ المصري القديم فقدم ثلاث روايات هي: «عبث الأقدار» ١٩٣٩ و»رادوبيس» ١٩٤٣، و» كفاح طيبة ١٩٤٤، وسرعان ما ترك التاريخ ليلحق بالحركة الفكرية في مصر وخارجها وبدأها بالقاهرة الجديددة ١٩٤٥ ثم خان الخليلي وزقاق المدق ١٩٤٧»[2]. وإذا ما لاحظنا ما يخطه الكاتبُ الصَّحفي عن الكتاب الصَّادر عن نجيب محفوظ نجده يقرِّب معلومات نجيب محفوظ إلى الجمهور، ويلقي عليها الضوء، ولم يدخل في عمق النَّقد الخاص بالكتاب، بمعنى أنَّ الكتابةَ الصحفية ما هي إلا توجيه للكتاب، وهي نصٌّ مواز للعمل الأصلي والذي هو كتاب «صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ»، وهذا التوجيه نريده الآن؛ لأنَّ هناك كتاباً كثيرين لا يعرف عنهم القرَّاءُ شيئاً، فإذا ما كتب الصحفي عن هذا الكاتب أو غيره، فإنَّه يعرِّف الجمهور الكبير بالكاتب الجديد، وفي رأيي أنَّه آنَ الأوانُ أن نلقي الضوءَ من قبل صحافتنا على الكتَّاب الشَّباب، الذين لم ينالوا حظَّاً مثل ما ناله نجيب محفوظ، ومَنْ سبقوه، بلا شك نجيب محفوظ قامةٌ كبيرةٌ، ولكنَّنا

---

(١) محمد هزاع، المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ، جريدة الأهرام ١٢/ ١٢/ ٢٠١٧ السنة ١٤٢ العدد ٤٧٨٥٣ص ١٧.

(٢) المرجع السابق نفسه.

لا نريـد أنْ نهجـر الجديـدَ ونظـلُّ نتذكـر القديـمَ، علينـا أنْ نأخـذَ مـن القديـم خـبرةً لننطلـق إلى الأمـام.

ومثال آخـر عـلى عتبـة الكتابـات الصَّحفيـة باعتبارهـا نصـاً موازيـاً للعمـل مـا كتبـه الدكتـور عايـدي عـلي جمعـة عـن روايـة «السَّـلفي»، والدكتـور عايـدي أسـتاذ جامعـي يكتـب ليقـرِّب النَّـصَّ الأدبي مـن النـاس، وهـو في طريقـه وتحليله للنَّـصِّ الأدبي لم ينسَ اللمحـات النقديـة الدقيقـة، بمعنـى أنَّـه ربـط بـين النَّـقْدِ الانطباعـي الصَّحفـي، والنَّـقْدِ الأكاديمـي مـن خـلال مقالـة حملـت عنـوان «النـص والسِّـياق الاجتماعـي في روايـة» السَّـلفي»لعمَّار عـلي حسـن، والمنشـور في بوابـة الأهـرام، يقـول في بدايـة المقـال: «يبـدو عنـوان روايـة «السـلفى» للكاتـب الدكتـور عـمار عـلى حسـن ذا دلالـة خاصـة، حيـث ينسـحب هـذا العنـوان عـلى البنيـة الكـبرى للرِّوايـة، فالمـروى عليـه أحـد السـلفيين المتشـددين، الذيـن سـافروا إلى جبـال أفغانسـتان، ومارسـوا القتـل والإرهـاب ضـد مـن يظنونهـم خارجـين عـن الملـة الإسـلامية، لـذا يبـدو التجـاوب بـين العنـوان وأحـداث الروايـة، حيـث يمثـل العنـوان بـؤرة دالـة تشـع ألقهـا عـلى موضـوع الروايـة. كـما تتجـاوب الروايـة مـع مـا يـدور فى مجتمعنا خاصـة، والمجتمعـات العربيـة عامـة، مـن أحـداث يسـهم الإنسـان المتشـدد فى صنعهـا، وينفعـل بهـا المجتمـع. تسـتغرق الرِّوايـة إحـدى وعشريـن عتبـةً، هـى مجمـوع عتبـات الرِّوايـة، وكل عتبـةٍ مـن هـذه العتبـات تقـوم مقـام فصـل مـن فصـول الرِّوايـة. تنطلـق روايـة «السـلفى»، مـن حواريـة بـين الـراوى والمـروى عليـه، وهـذه الحواريـة أحـد طرفيهـا صامـتٌ، حيـث اسـتأثر الـراوى بسـلطة الحكـى موجهـا خطابـه للمـروى عليـه، وهنـاك علاقـة قرابـة وثيقـة وقويـة جـداً بـين الـرَّاوى والمـروى عليـه، حيـث يقـع المـروى عليـه موقـع البنـوة مـن الـرَّاوى، ومـن هنـا نجـد تكـراراً لافتـا لكلمـة «يـا ولدى» مـن قبـل الـراوى»[1]. هـذه مقالـةٌ جيـدةٌ عـن نـصٍ أدبي جيـد، نسـتطيع أن نقـول إنَّـه وضَّـح شـقين في المقدِّمـة السَّـابقة شـقاً للقـارئ العـادي أو المتلقـي بصفـة عامـة، حـين تنـاول الكاتـب الحديـث عـن العنـوان بصفـة عامـة والبنيـة الكـبرى بحيـث يفهـم المتلقـي

---

(١) د. عايـدي عـلي جمعـة، النـص والسـياق الاجتماعـي في روايـة السـلفي لعـمار عـلى حسـن، بوابـة الأهـرام الإلكترونيـة في تاريـخ ١٠/ ١٢/ ٢٠١٧.

ما تدور حوله الرِّواية بأنَّها تحكي ذلك السَّلفي الذي ذهب إلى أفغانستان وباسم الجهاد يقاتل هناك من يظن أنَّهم خارجون عن الملة، والشق الآخر للنقد الأكاديمي من خلال حديث الدكتور عايدي عن العتبات، وكيف أن النَّصَّ فيه عدد إحدى وعشرين عتبة نصية.. وفي كل الأحوال كانت هذه المقالة الصحفية المنشورة نَصاً موازِياً.

الكتابة Ecriture. Inscribing

الكتابةُ هي تلك الطريقةُ التي نسجِّل من خلالها أنفسَنَا والآخرين عبر أحرف الأبجدية، ولولا الكتَابةُ ما كان النَّصُّ، ولا حواشي النَّصِّ ولا عَتَبَاتِ النَّصِّ، فالكتابةُ هي الإمساك بالزَّمنِ في لحظة فارقة ومرحلةٍ من مراحل الإبداع من أجل الخلود، فنكتبُ لنعيشَ أزماناً طويلةً وأعماراً فوق أعمارنا، حيث إن كتَّابَنَا الكبار، وشعراءَنا العظام، منذ العصر الجاهلي، وما تلا ذلك، ما زالوا يَحْيَونَ بيننا بسبب الكتابة والحفظ والتدوين بعد أنْ كان التُّراثُ شَفَاهةً، فإذا كان الخطُّ رسولَ الفكر، فإنَّ القلمَ أو الرِّيشة الأداة التي نمسك بها للتَّعبير عن مخيلاتنا، ولولا القلمُ ما كتبَ المبدعُ ولولا الرِّيشَةُ ما رسم ولا خطَّ الفنان خطوطَه، فالقلمُ هو ما يخط لنا بالمدادِ المعبِّر عن الفكْر، فهو لا يقل أهميةً عن أي عتبةٍ أخرى؛ لأنَّه الأسَاسُ، وإذا كانتْ الوسائلُ الحضَاريةُ من التكنولوجيا تغني عن الإمساك بالقلمِ، فإنَّ القلمَ سيظلُ هو الرمز للكتابة والتَّعبير عن الفكر باليد التي تكتب على الجهاز. إن الكتابة هي المحور الرئيس للإبداع، والكتابةُ هي الوصول إلى مرحلة تشبِّع بعد القراءة، بل كما قال كافكا، هي الولادةُ التي تأتي بعد الإبداع، يقول في رسالة إلى صديقته فيليس عن كتاب الحكم: «لا أدري أبداً كيف قُدر لي أن أهبك هذه الولادة، التي أقل ما يقال فيها إنَّها في غاية التعقيد»[1]. القراءةُ هي عمليةُ إشباع وتفريغ شحنة تدور في الذهن، وذكر أحد الباحثين أنَّ الكتابة «هي من

---

(١) فرانز كافكا، الآثار الكاملة مع تفسيراتها، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد، سوريا الطبعة الثانية، ٢٠٠٣ص ٥٤.

المنظـور الخطي»الـدَّال» التخطيـط والتَّمثيـل الغـرافي للـكلام؛ حيـث تشـمل جمـلاً ومقاطـع، ونصوصـاً. أمـا مـن النَّاحيـة الدِّلاليـة هـي فعـل انفتـاح اللغـة، وتختلـف الكتابـة باختـلاف مجالاتهـا، فهنـاك الكتابـةُ السِّياسـية، والصَّحفيـة، والعلميـة، أمَّـا الكتابـةُ الأدبيـة فإنَّهـا تسـتحضر جميـع خامـات التعبـير»[1]. أمَّـا الكتابـةُ البـارزةُ أو مـا تُسـمى بالكتابـة الطُبوغرافيـة فهـي «تقنيـة كتابيـة بوسـائل علميـة حديثة تشـكل عناويـن وفقـرات ونصوصـاً بخطـوط سـوداء بـارزة لتمييزهـا داخـل الصَّفحـة حتـى تثـير انتبـاه القـارئ وتركيـز حضورهـا في ذهنـه مثـل الكتابـة المائلـة، والكتابـة البـارزة»[2]. وقـد أورد أحـد شـيوخ المحققـين وهـو الدكتـور حُسـين نصـار أن أحمد عـادل كـمال أشـار إلى فضـل الكتابـة وسـمو منزلتهـا في قولـه:» كـما كانـت معرفـة البـشر للكتابـة إيذانـاً بانتقالهـم مـن طـور إلى طـور في مـدارج الرقـي والكـمال، فكذلـك الاهتـداء بهـذه الرسـالة سـيكون انتقـالاً جديـداً إلى درجـة أعـلى وأكمـل في مـدارج الحضـارة الإنسـانية والرقـي الاجتماعـي»[3] وهنـا تأكيـد عـلى مـا قالـه المـولى عـز وجـل» اقـرأ باسـم ربـك الـذي خلـق، خلـق الإنسـان مـن علـق، اقـرأ وربـك الأكـرم، الـذي علـم بالقلـم، علـم الإنسـان مـا لم يعلـم» .

وتاريخيـاً نجـد أنَّ الكتابـةَ بـدأتْ قبـل فجـر التَّاريـخ مـع الصُّـورة، لأنَّ التَّعبـيرَ كانَ في البَـــدءِ بالصُّـورة، وعليـه فـإنَّ الصُّـور واللوحـات المرسـومة عـلى جـدار الكهـوف والمعابـد مـا هـي إلا تعبـيرٌ عـن الحكـي، ومنهـا الصُـورة نفسُـها أو اللوحـة، فاللوحـة مـا هـي إلا تعبـيرٌ بـصريٌ عـمَّا يجيـشُ بصـدر الفنـان، فكانـت تلـك الصـور وهـذه اللوحـات تعبـيراً صادقـاً عـمَّا يريـدُ الإنسـانُ قولـه، ومـن هنـا نقـول إنَّ الكتابـةَ في عهدهـا الأول كانـت بالرمـوز الصُّوريـة، وتعتـبر الكتابـة المسـمارية السُّـومرية مـع الهيروغليفيـة مِـــنْ أقـدم الكتابـات، وقـد انتقلـت الكتابـة عـبر الصـورة مـن مرحلـة اللاوعـي إلى مرحلـة الوعـي وصـولاً إلى الأبجديـة التـي فيهـا بـدأ الـكلام عـلى أسـاس الحـروف الصَّـوتية، ومـن ثـم فقـد انطلقـت تلـك

(١) د. عبـدالله تـوام، دلالات الفضـاء الروائـي في ظـل معـالم السـيميائية، روايـة الآن هنـا..أو شرق المتوسـط مـرة أخـرى لعبـد الرحمـن منيـف، رسـالة دكتـوراه ، جامعـة وهـران كليـة الآداب والفنـون قسـم اللغـة والأدب العـربي، الجزائـر ص ٣٩٠.

(٢) المرجع السابق ص ٣٩٢.

(٣) حسين نصار ، فواتح سور القرآن ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٢ص ٦٤.

الكتابة من جذرين أساسيين عراقي ومصري، مما يعكس التكامل الثَّقافي لحضارات الشَّرق الأدنى القديم، وكان ذلك في نهاية الألف الثَّالثة قبل الميلاد.

وكانتْ الكتابة في تراثنا العربي القديم فناً راقياً تناولته الأقلام بالدَّرس والتحليل والنقد، وقبل الكتابة كانت القراءة والحفظ، فقد قال تعالى «اقرأ» وهو من أعظم أفعال اللغة العربية شأناً وأعلاها قدراً، لماذا؟ لأَنَّه فتح الآفاق للعلم والقراءة والبحث، وأخرج البشرية من الظلام إلى النور، وبعد أن قرأ الإنسان في العلم الذي أحبه ومال إليه، عليه أن يكتب تجربته عمَّا قرأ ورؤيته في ذلك، لذلك قال تعالى «ن، والقلم وما يسطرون» أي أنَّ الله سبحانه وتعالى أقسم بالقلم الذي نُمسك به للكتابة، فنعلم من هنا جيداً قدسية القلم الذي نُمسك به فله إجلال وإعظامٌ، وليس القلم فحسب بل المدادُ الذي يُكتب على الصفحات «الحبر» فقد أقسم به المولى عزو وجل وتصبح الكتابةُ عتبةً نصية لأي نصٍّ يكتب في الأدب وغير الأدب. من هنا نقول إنَّ الكتابة من الأهمية بمكان، وشرط أساسي، لكي يُمسك الإنسانُ بالقلمِ ويكتبُ، عليه أن يكون قد تشبع من القراءة، لأنَّ الكاتبَ الذي تكونَ قراءاتُه كثيرةً فهو كاتبٌ جيدٌ. من هنا لا بُدّ أنْ نفرقَ بين عدد من المصطلحات التي تتداخل عند الكثيرين، وهي «الكتابة، التدوين، الإنشاء، التحرير، التعبير والتحبير، والتأليف» فالتَّدوين هو التسجيل والتقييد، ومنه أخذ الغيطاني «دفاتر التدوين» ثم الإنشاء الذي يأتي بعد التدوين، وقد ارتبط التعبير بالإنشاء، وهو ما كان معمولاً به في المدارس قبل ذلك فكانت مادة الإنشاء، أوالتعبير تحمل خصوصية متميزة، ترتبط بمرحلة التدريب على الكتابة، وإعداد التلميذ لكي يكون قادراً على الكتابة والبحث. بينما التحرير هو الضبط والتقويم وتصويب الخطأ وإصلاحه، لأَنَّه جاء من الشدة وإصلاح الإعوجاج في الكتابة لذلك نجد كتاباً يحررون كتباً تحت عنوان تحرير وتقديم فلان[1]، ومن جهةٍ أخرى جاء التحرير من الانعتاق من العبودية، وعليه لا يمكن للكاتب أن يكتبَ إلا وهو حرٌّ، فهو يحرر ما

---

(١) كما هو الحال عند الأستاذ الدكتور أحمد الهواري، في تحريره لأعمال كثيرة منها مؤلفات الدكتور إسماعيل أحمد أدهم، الصادرة عن دار المعارف في مصر؛ منها «شعراء معاصرون» و»أدباء معاصرون» ١٩٨٥.

في نفسه من أفكار ومشاعر، وقال أبو هريرة: أنا أبو هريرة المحرر أي المعتق من القيد، ومن هنا فلا نستعمل التحرير مكان الكتابة فلكلٍ وظيفته، لذلك من الخطأ أنْ نقول رئيس التحرير، ولكن الصَّوابَ أن نقولَ رئيس الكتَّاب. والتحبيرُ في الكلام هو تحسينه وتزيينه. و«الكتابة» أو «التأليف» قائمٌ على كل ما سبق، وهو أنواع: التأليف القائم على الجمع، والتأليف المنهجي، والتأليف الابتكاري الإبداعي..، من هنا وصلنا إلى مرحلة الكتابة والتي تستلزم عدداً من الشروط أولها: إتقان الأداة والأداة هنا هي اللغة، وثانيها: التمرس بالأساليب الدقيقة، ثالثها: الإلمام بالثقافة القديمة والحديثة، رابعها: تكوين قاعدة فكرية للموضوع الذي يراد الكتابة فيه.

وعلى ذكر مصطلح [الكتابة] باعتباره عتبةً نصيةً مهمة نجد أنَّ تراثنا العربي العظيم حوى أصنافاً عديدة من الكتب التي تناولت الكتابة وفن الكتابة؛ حيث ذكر ابن خلدون في مقدمته ناصحاً لنا بأن علينا أن نقرأ بعضاً من الكتب التي اهتمت بفن الكتابة نحو «أدب الكاتب» لابن قتيبة، وكتاب «الكامل» للمُبَرّدِ، وكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، وكتاب «النوادر» لأبي علي القالي، ونضيف بعضاً من الكتب أهمها كتاب «تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر» لعبد الله ابن أبي الإصْبع و«صبح الأعشى» للقلقشندي و»المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر» لابن الأثير الذي قال:»إنَّ للكتابة شرائطَ وأركاناً، أما شرائطها فهي كثيرة، بينما الأركان فهي خمسة أحكام» أولها أنَّ لمن أراد أن يكتب كتاباً عليه أن يجعل مطلع هذا الكتاب به جدةٌ ورشاقةٌ، فإنَّ الكاتبَ من أجاد المطلع والمقطع، وفي كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني يقول:»سألت الشَّيخ أبا عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين عن هذا، فقال: المقاطع أواخر الأبيات، والمطالع أوائلها، قال: ومعنى قولهم حسن المقاطع جيد المطالع أن يكون مقطع البيت وهو القافية متمكناً غير قلق ولا متعلق بغيره، فهذا هو حسنه، والمطلع وهو أول البيت جودته أن يكون دالاً على ما بعده كالتصدير وما شاكله»[1]. ولابن الأثير في هذه الجزئية باب عنوانه

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين، دار الجيل، الطبعة الخامسة، لبنان ١٩٨١ص١٣٠.

«المبادئ والافتتاحات» وعلى الكاتب أن يستخدم من اللفظ ما يدخل به إلى موضوعه، لذلك قال الجاحظُ: إنَّ لابتداء الكلام فتنة وعُجباً، أي لا بُدَّ وقبل أن تخط كتاباتك أن تجعل من البداية سحراً تُسحر من يقرأ لك، بحيث تجعله ينظر إلى كتابك، أو إلى مقالتك، ولا يتركها حتى ينتهي منها. وإنما خُصَّت البدايات بالاختيار، لأنَّها أولُ ما يطرق السَّمعَ من الكلام ، فإن كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد توفرت الدواعي على استماعه، وقد قال الجاحظ في تأليف الكتاب: «ينبغي لمن كتب كتاباً ألَّا يكتبه إلا على أن الناس جميعاً له أعداء، وكلهم عالمٌ بالأمور، وكلهم متفرغ له. وذكر المقريزي في خططه قوله: «اعلَمْ أنَّ عَادةَ القُدَمَاءِ مِنْ المُعَلِّمِين قَدْ جَرَتْ أنْ يأتُوا بالرُّؤوسِ الثَّمَانِيةِ قَبْل افْتِتَاحِ كُلِّ كِتَابٍ، وهي: الغَرَضُ، العنوانُ، المَنْفَعَةُ، والمَرْتَبَةُ، وصِحةُ الكِتَابِ، ومِنْ أي صِنَاعَةٍ هو، وكَمْ فيه مِنْ أجزَاء، وأي أنحَاء التَّعاليمِ المُسْتَعْمَلةِ فيه» وهذا ما يؤكد أنَّ الكتابة عتبةٌ نصيةٌ لها أهميتها.

وثانياً: لا بُدَّ أنَّ تكونَ مقدمّةُ الكتابة في الكتاب أو المقالة مرتبطةً بالعمل نفسه، بمعنى أنَّها تقدم للعمل وتعرِّف به، وكما قال المقريزي ومن أي صناعة هو، أي يجبُ تعريف القارئ بجنس العمل، هل في الشِّعر أم في النثر أم في النقد أم غير ذلك، وثالثاً: على الكاتب حين يخرج من معنى إلى معنى عليه أن يجعل الخروج خروجاً آمنا كيف ذلك؟ أي أن ينتقل من معنى إلى معنى برابطة، وهو ما يسمى بـ « التخلص والاقتضاب» وابن الأثير له باب كامل في التخلص والاقتضاب «المثل السَّائر»، رابعاً: أن تكون الألفاظ غير مخلوقة بكثرة الاستعمال أي أن تكون ألفاظاً مسبوكة سبكاً يظن السَّامِعُ أنَّها غير ما سمعه من قبل وهنا يعتمد على حسن السبك، وقد قال الجاحظ : «إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والحضري والبدوي، والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير. وخامساً: لا يخلو الكتاب من تراثنا الديني والثَّقافي والفكري؛ فالقرآنُ الكريم والشِّعر العربي والحكم والأمثال تراث عظيم، فيجب الاستناد إلى ذلك التراث.

وأمر الكتابة يستدعي أمراً عظيماً وهو أن يراعي الكاتبُ المقامَ ومقتضى الحال، وهو من البلاغة، فلكلٍّ مقام مقال، ولكل حادث حديث، بمعنى إذا انتويت الدخول في موضوع بعينه فلاً أحيد عنه في الكتابة أولاً، ولا أنتقل من حديث إلى حديث أو من معنى إلى معنى إلا برابط، لذلك فقد سُئل بشار بن برد: ما لك تأتي بالمتفاوت في شعرك؟ قال: وما هو؟ قيل له: رأيناك تخيف الأعداء وترهبهم بمثل قولك:

إذا ما غضبنا غضبةً مُضريةً هتكنا حجابَ الشمسِ أو قطرَتْ دما

ورأيناك تشيد بشجاعة قومك وقوة بأسهم وبلائهم في الحروب بأسلوب رصين:

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوقَ رُؤوسِنَا وَأَسْيَافَنَا لَيلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُه

وفي الوقت نفسه تقول في جاريتك أو خادمتك ربابة هذا القول البسيط:

ربابة ربَّةُ البيت تصب الخلَّ في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فأجاب بشار بقوله: إن لكلٍ موضعاً، اعلم أنَّ هذين البيتين عند الجارية هما أحسن من «قفا نبك» عندك. ومن المعروف أن قفا نبك بداية معلقة امرئ القيس الشهيرة التي يقول في أولها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

أما عن الفصاحة في الكتابةِ، فلا بد أن نعي أن الفصاحة عبارةٌ عن الألفاظ الظاهرة المعنى، المألوفة الاستعمال عند العرب، وتكون وصفاً للكلمة والكلام والمتكلم. وفصاحة الكلمة أن تخلص من تنافر الحروف وألا تكون ثقيلة على السمع، صعبة على اللسان، كما في قول الأعرابي عن إبله «تركتها تأكل الهعخع» فالتنافر هنا من اجتماع العين مع الغين، فهي بعيدة في كلام العرب، كما في قول امرئ القيس في محبوبته:

غدائره مستشزِراتٌ إلى العلا تظلُّ المَداري في مثنَّى ومرسلِ

وتنافر الكلمات وما بها من تعقيد لفظي ليس من الفصاحة في شيء كما في قول الشاعر:

وقبـــــر حـــرب في مـــكان قفــــر   وليس قـربَ قـبر حـــــــــرب قـبرُ

وكانت قضية النظم في اللغة من القضايا العظيمة التي ارتبطت بـ «اللفظ والمعنى»، تلك القضية التي أثارها كتابٌ كبار نحو عبد القاهر الجرجاني وابن قتيبة والجاحظ وابن طباطبا العلوي وغيرهم من الكتاب وقد اعتمد النقاد في هذه القضية على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، وثار جدال كبير حول من يتحيز للفظ ومن يتحيز للمعنى على حساب اللفظ، وأنتجت لنا تراثاً عظيماً ممثلاً في البحث عن معنى المعنى، وهي القضية التي ما زلنا نبحث عنها حتى الآن من خلال «نقد النقد»، الأمر الذي سيوصلنا في العصر الحاضر إلى العالمية بعد الخروج من نطاق المحلية. من هنا نقول كذلك: إنَّ الكتابة هي الرُّكنُ الرئيس للنَّصِّ الأدبي له آدابُه وله شروطُه وأحكامه والكاتبُ الجَيِّدُ مَنْ فهمها وعرفها وطبقها حتى يصح أن نقول ما كتبه هذا الشَّاعر أو ذلك الكاتبُ عتبةٌ على كتاباته فهو يمتاز بكذا وكذا.

إن الكتابةَ سر الخلود فعلينا أن نكتب ونظل نكتب حتى نعيش أعماراً فوق أعمارنا وأزماناً فوق أزماننا، فالجاحظ ما زال حياً بيننا رغم ذهابه إلى هناك منذ مئات السنين..، وعلينا بملح الطعام، وهو النحو فالنحو في الكلام كالملح في الطعام، وحسن تعلم النحو يؤدي بالكاتب إلى النجاح؛ لأنَّه أتقن الأداة وهي اللغة وقواعد اللغة والكتابة.

النحــو يصلــح مــن لســان الألكــن   والمـــــرء تكرمــه إن لم يلحــن
فــإذا طلبــت مــن العلــوم أجلـــها   فأجلهــا عنــدي مقيــــم الألـــسن

والارتجال Improvisation عتبةٌ نَصِّيَّة للفنونِ جميعها، فهو الإبداعُ في النثرِ والشِّعرِ والمَسْرَحِ، والرَّسْمِ، والنَّحْتِ، والشَّاعر الجَيِّدُ مَنْ يرتجل فور دفقة الإلهام، وكان ذلك واضحاً وجلياً في أسواق العرب الأدبية في شبه الجزيرة العربية، فكان الارتجال عتبةً على نبوغ الشَّاعر، وحين يظهر شاعر في القبيلة تحتفل به، لأنه سيكون المدافع عنها والمعبر عن حروبها وقوتها.

[انظر التحبير – طقوس الكتابة]

كلمة العالِم mot du scientifique. Words from the scientist

أقصد بالعالِم من لديه علمٌ من العلوم كافة، جمعه عالِمون وعلماء، وهو مَنْ يتصف بالعلم والمعرفة، ونفرق بين الأديب والعالم، لأنَّ الأدِيبَ من يمتهنُ حرفةَ الأدبِ من شِعْرٍ ونَثْرٍ ونَقْدٍ، ويصبحُ الناقدُ عالماً في مجاله؛ لأنَّ النَّقْدَ علمٌ يأتي بعد إبداع، وهو في الوقتِ نفسِه إبداعٌ موازٍ للعمل ذاته. ونريد من هذا المصطلح الاطلاعَ على ما يكتبه العلماء في مجال العلم، أي العلوم على أشكالها المختلفة، نحو الطبِّ والهندسةِ والكيمياءِ والرياضياتِ..، وقديماً كانت كلمةُ العالم تُطلق على عالم الفقه والدين فقط، وهو ما أشار إليه رفاعة الطهطاوي في كتاباته، فحين سافر إلى فرنسا تأكد له أن كلمة «العالم» تطلق على من لديه علم، سواء أكان في الأدب أم في الطب أم الكيمياء أم الرياضيات، وهنا تدارك الطهطاوي أمراً مهماً وهو أن في عالمنا العربي ما زلنا نسير وفق التفكير السَّابق القديم، المرتبط بالدين فقط، دون النظر جيداً إلى العلوم الأخرى، فأدرك حينها أنَّ الجاحظ عالمٌ في كتاباته الموسوعية، وابن قتيبه في العلم النقدي والمفسرون الكبار للقرآن هم علماء في مجال علمهم طالما أنَّ هناك من شهد لهم بهذا التفوق..، ولكن أريد من هذا المصطلح أن أبين أنَّ كلمةَ العالم هي عتبةٌ من عتباتِ النَّصِّ، سواء أكانَ هذا النصُّ أدبياً أو علمياً، وهذه الكلمة غالباً ما تكون في خلفية كتاب المؤلِّف، ونلاحظ ذلك جيداً في بعض النماذج التي أُدرجها بحكم أنَّها تدل على النَّصِّ الداخلي أو على الكتاب المكتوب، وهي تُغري المتلقي للدخول إلى عالم الكتاب، وشرط في كلمة العالم أن تكون فيها إضافة حقيقية للمتلقي أو للقارئ العام، بمعنى أنَّ العِلمَ هذا الذي خطَّه هذا العالِمُ لا بد أن يكونَ فيه إفادةٌ للناسِ، لأنَّ ذلك مناط العلم، وحين ذكر الدكتور أحمد زويل مقولته الشهيرة «المعرفة نور الحياة» فلم يطلقها من فراغ؛ ذلك أن الدكتور زويل قد وهب حياته كلها من أجل العلم ومن أجل البشرية وإفادة العالم مثل غيره من العلماء، وهو البحث والوصول إلى الحقيقة التي تفيد الناس، لذلك سأدرج هنا كلمة العالم الدكتور أحمد زويل في الغلاف الخلفي لكتابه «عصر العلم»، وهي عتبةٌ نصِّيةٌ راقيةٌ تجلى فيها حبُّ العلمِ وروحُ العالم.

يقول الدكتور أحمد زويل: «إن ما يجري يتطلب منا وقفة تاريخية، كيف وصلنا إلى هذه الدرجة من التطور؟ وما هي طريقة الوصول إليها؟ وما الذي يحمله المستقبل من جديد.. للناجحين والخاملين؟ إنني واحد ممن ينشغلون كثيراً بهذه التساؤلات وبالبحث في طرق الإجابة عليها، وحين حصلت على جائزة نوبل في عام ١٩٩٩ والتي جاءت في عام له دلالته الرمزية، حيث يختتم القرن العشرون فتوحاته العلمية، ليستكمل «عصر العلم» فتوحات أخرى في قرن جديد. منذ ذلك الحين وأنا ألتقي بكثير من الزعماء والقادة السياسيين، وبالعديد من الفلاسفة والمفكرين ورجال الاقتصاد والإداريين، فضلاً عن الاحتكاك الدائم مع أعظم علماء العصر.. يضاف إلى ذلك زياراتي أو مشاركاتي في تجارب البناء والنمو في بلدان عديدة.. بعضها لدول تحاول الوصول إلى بوابة العصر ولم تصل، وأخرى لدول وصلت ومضت.. مثل الصين وكوريا الجنوبية وسنغافورة وماليزيا والهند.. وأيرلندا. هنا جاءت فكرة هذا الكتاب.. كمحاولة لفهم طبيعة هذا العصر، من العلم إلى ما وراء العلم.. من إرادات سياسية وطاقات اجتماعية وثقافات للشعوب. وعليه، فإن هذا الكتاب يجمع بين تجربتي الذاتية في «عصر من العلم» ورؤيتي الشخصية للعالم في «عصر العلم»[1]..

وعن التقاء العلم بالأدب نذكر لقاء نجيب محفوظ بالدكتور زويل، وكلمة من العالم زويل نحو نجيب محفوظ، الذي لم يستطع قراءة كتابه «عصر العلم» لعدم مقدرته على ذلك، يقول الدكتور أحمد زويل في كتابه «عصر العلم:»وأخيراً.. فقد تشرفت بتقديم أستاذنا الجليل نجيب محفوظ لهذا الكتاب. هذا الأديبُ الكبيرُ الذي أثرى الأدبَ العربي بما امتلك من فكرٍ وخيالٍ. ولن أنسى لحظات لقائي معه للمرة الأولى في عام ١٩٨٨، ثم مرات تالية في لقاء «الأدب مع العلم»، وفي كل مرة كنا نجلس على ضفاف النيل، ذلك النهر الخالد الذي يحمل في مجراه ذاكرة الحياة في مصر.. يجمعنا في اللقاء عشق ذلك البلد العظيم، مصر، تلك التي منحت خصوبتها الإنسانية

---

(١) د. أحمد زويل، عصر العلم، دار الشروق، الطبعة الثانية عشرة ، القاهرة ٢٠١٠ الغلاف الخلفي.

المـدد للأديـب الكبـير ليبـدع روائعـه، كـما منحـت لي الإدراك العميـق لمعنـى الزمـن وفلسـفة التاريـخ. لقـد ألهمـت عبقريـة مـصر نجيـب محفـوظ في عـصر الأدب، وكاتـب هـذه السـطور في عـصر العلـم»[1]

أحمد زويل

القاهرة- باسادينا - فبراير ٢٠٠٥

وكان قـد قـدَّم الأسـتاذ نجيـب محفـوظ لهـذا الكتـاب قائـلاً: «كنـت أتمنـى لـو أني أسـتطيع القـراءة، فأقـرأ هـذا النَّـصَّ كلمـةً كلمـةً، وهـو يسـتحق ذلـك، لخطورة الموضـوع وعظمـة الكاتـب. ولكـن الأسـتاذ المسـلماني لخَّـص لي مـا في الكتـاب، وهـو هديـة للقـارئ العـربي عـن تاريـخ شـخص شرَّفنـا في العـالم كلـه في جهـاده العلمـي، ومـا يـزال يبحـث، وأنـا أتنبـأ لـه بأنـه سـيأخذ جائـزة نوبـل مـرة أخـرى في بحثـه العلمـي الجديـد، فـما يـزال شـاباً معطـاءً، وأعطـى لنـا دروسـاً وآراء مفيـدة في نهضتنـا، نرجـو أن نسـتفيد منهـا، وأن تكـون منـارةً للجميـع»[2]

نجيب محفوظ ١٣/ ٤/ ٢٠٠٤

وطالمـا عُدنـا إلى الأسـتاذ نجيـب محفـوظ والأدب العـربي، فجديـر بنـا أن نعـود إلى عـالمٍ كبـير أثـرى الحيـاة الثقافيـة والفكريـة، إنـه الدكتـور طـه حسـين حـين ذكـر مقولتـه الشَّـهيرة: «العلـم كالمـاء والهـواء، حـق لـكلِّ إنسـانٍ»، لم يطلقهـا مـن فـراغ فقـد وجـد في ذلـك الوقـت أن التعليـم قـاصرٌ عـلى أولاد البشـاوات وعليـة القـوم، وبـما أنـه واحـد مـن عامـة الشـعب الفقـير، فقـد أراد أن يـؤرِّخ للعلـم، وأنـه حـقٌّ مكتسـبٌ للجميـع، وعـلى الدولـةِ فعـل شيء لهـؤلاء الفقـراء والمحتاجـين، وليـس معنـى أنَّ الرَّجُـلَ لا يملـك قوتـاً لأولاده أن يُحرمـوا مـن التعليـم، فحـق عـلى الدولة أن تتبنـى هـؤلاء وأن ترعاهـم، وأن يكـون التعليـم مجانيـاً، ولكننـا إذا مـا نظرنـا الآن، فـإنَّ الأمـر قـد عـاد إلى سـابق عهـد طـه حسـين، وكيـف أن مقولـة هـذا

---

(١) د. أحمد زويل، عصر العلم، المرجع السابق ص ١٠.

(٢) د. أحمـد زويـل، عـصر العلـم، المرجـع السـابق ص ٥.. وذكـرت ذلـك هنـا وليـس في مصطلـح المقدمـة حتـى تعـم الفائـدة الخاصـة بجزئيـة العـالم الدكتـور أحمـد زويـل.

العـالم الكبـير ظلـت لسـنوات وعقـود يُعمـل بهـا، ويؤخـذ بهـا إلى أن رأينـا رجـال الأعـمال الذيـن نهبـوا ثـروات البلـد تحـت سـمع وبـصر الجميـع يبنـون المـدارس الخاصـة بكثافـة مـن أجـل التجـارة، وكذلـك الأمـر الجامعـات، التـي أصبحـت بالمئـات في القاهـرة وحدهـا، وقـس عـلى ذلـك بقيـة المحافظـات في مـصر، وهـو الأمـر الموجـود في باقـي الـدول العربيـة، وهـذا لا غبـار عليـه، بـل قـد يخلـق فرصـاً للتنافـس بـين التعليـم العـام والخـاص، ولكـن لا يُنسـى التعليـم المجـاني، ويظـل مجانيـاً، وهـو مـا تحـاول مـن أجلـه مجموعـةٌ مـن الكتـاب الغيوريـن عـلى هـذا الوطـن العظيـم، رغـم أن الطـلاب ونسـبة كبـيرة منهـم، خاصـة في الشـهاداتِ لا يذهبـون إلى المـدارس، بـل اكتفـوا بالـدروس الخصوصيـة، والتـي هـي الأخـرى أصبحـت وبـاء يـؤرق الأسر المصريـة، عـلى كل حـالٍ، فـإن كلـمات العلـماء الكبـار لهـا أثـر عظيـم في نفـوس النـاس وتصبـح إذا مـا أقترنـت بنـصٍّ عتبـةً مـن عتبـاتِ ذلـك النـص.

كلمة المؤلِّف .mot de l'auteur. Words of the author

غالبـاً مـا تكـون كلمـة المؤلِّـف في بدايـة العمـل أو في نهايتـه، إذا كان عمـلاً إبداعيـاً، أو حتـى عـلى الغـلاف، ولكـن الكتـاب النقـدي، أو مـا يـأتي بعـد الإبـداع الشـعري أو الرِّوائـي، غالبـاً مـا يذكـر المؤلِّـف مـا يريـد التنويـه إليـه في المقدِّمـة، لأنـه يكتـب في العمـل مـا بداخلـه، ومـا تمليـه عليـه قريحتـه، وهنـاك شـواهد عديدة عـلى تلـك الكلـمات بداخـل العمـل وعـلى غـلاف العمـل مـن قبـل المؤلـف، حيـث نـرى الكاتبـة سـهير توفيـق في مجموعتهـا القصصيـة «مسـافر في زنزانـة» تخـط لنـا مـا يشـبه البـوح في نهايـة العمـل وحديثهـا عـن الكتابـة، وكيـف أن الكتابـة كانـت حلـم حياتهـا، ولكنهـا كانـت تتسـاءل دائـماً، كيـف تمتلـك الأدوات لكـي تكتـب؟ وتعتـبر هـذه الكلمـة مـن المؤلِّـف عتبـةً نصيـةً، يمكـن للباحـث دخـول النـص مـن خلالهـا، تقـول في بدايـة كلمتهـا في نهايـة العمـل: «الكتابـة الـشيء الوحيـد الـذي مـلأ حيـاتي وأسـعدها. هـذا مـا فعلتـه الكتابـة لم تتركنـي أبـداً. خـوف ظـل يـراودني منـذ الشـباب، هـو أن أكـون قـد اتخـذت هدفـاً دون أن تكـون لـدى الوسـائل

لتحقيقه. لهذا السبب كنت أخفي أوراقي، لا أطلع أحداً عليها. في الثانية والعشرين من عمري تقدمت لمسابقة بثلاث قصص قصيرة. كانت قصصي تبدو مختلفة وسط النصوص الأخرى، عندما أعادوا لي الأوراق وجدت أنه كان هناك لجنة تحكيم من ثلاثة حكام، رجلين وامرأة. الكاتبة أعطت درجات دون المستوى، والكاتب الثاني أعطى درجة فوق المتوسط، والثالث أعطى درجة الامتياز، وكتب لي مشجعاً: «استمري في الكتابة «[1]. وهنا الكاتبة تحكي تجربتها مرتبطة بعملها الذي ذيلته بهذه الكلمة، التي تعتبر ختام عملها «مسافر في زنزانة» وفي هذه الكلمة تؤكد الكاتبة أنَّ الكتابةَ تحتاج إلى معاناة وإلى ممارسة، كما تعلمت هي ومارست عملها الكتابي، وأصبحت كاتبة لها رواياتٌ ومجموعات قصصية. والأمر نفسه نراه ونلمسه بطريقة غير مباشرة عند الكاتب التونسي كمال العيادي في روايته «نادي العباقرة الأخيار»، والتي جعلها رسالةً من أولها إلى آخرها إلى أستاذه الدكتور منصف الوهايبي، والذي كان يعلِّمه في معهد القيروان بتونس، وتعتبر هذه الكلمة الخاصة به حتى ولو جاءت على لسان البطل هي عتبة من عتبات النص وإضاءة حقيقية للعمل، فمن يقرؤها يع ويعلم أن الرِّواية ما هي إلا رسالة، والرسالة لها شروطها، يقول في بداية الرواية: «إليه، منصف الوهايبي، ومن غيره؟ خذها مني حامية تشوي أيها المتعالي المغوار. يا دكتور دولة. أنت شاعر بلا مشاعر. أقسم برب الأكوان جميعاً، أقسم بروح القيروان، لأكتبن لك رسالة، لم يسبق لأرضي أن فض مثلها، ولأجعلنها في طول حياتك وحجم كتاب، خذها مني إذن. وعد أمام ربي أنني سأسلخ من عمري ثلاثين سنة هي عمرك الآن. ستستغرق رسالتي لك ثلاثين سنة كمثل كل ما عشته أنت حتى الآن. سأسوق لك فيها براهين لا تُدحض ولا تحاجج..»[2]. الرواية هي رسالة كما قلت من تلميذ إلى أستاذه؛ من أشرف الحباشي إلى أستاذة منصف الوهايبي، وهذا ما أعلن عنه الكاتب منذ البدء، أي أن كلمته في البدء هي

(١) سهير توفيق، مسافر في زنزانة، ليان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠١٥ص١١٧.
(٢) كمال العيادي، نادي العباقرة الأخير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

إضاءة وشعاع نور لمن لم يقرأ العمل، بل وقد توعده أنه سيرى رسالة لم يسبق لأرضي أن كتب مثلها: «إليه منصف الوهايبي، ومن غيره؟ خذها مني حامية تشوي أيها المتعالي المغوار[...] لأكتبن لك رسالة لم يسبق لأرضي أن فضَّ مثلها ولأجعلنها في طول حياتك وحجم كتابٍ»[1]. ظل يكتب في رسالته ثلاثين عاماً منذ أن ترك القيروان بتونس مسقط رأسه حتى الانتهاء من كتابة الرسالة، وهو ما يوضحه الكاتب في نهاية الرواية، حيث وضع عدداً من الرسائل إلى أستاذه المغوار، والتي كانت بمثابة إكمال الرسالة الأم التي خطها عبر مراحل الرواية، فهناك في نهاية العمل رسالة أولى، التي يبدأها بقوله: «أستاذي الفاضل الجليل، الشاعر د. المنصف الوهايبي سليل القيروان، أما قبل، فقد أوشكت على إنهاء رسالتي التي وعدتك بها قبل ثلاثين سنة مما يعدون، ولم يبق إلا أن أرسم نجمتها الأخيرة، صفحات لا غير»ص٤٠٣ . ويكتب رسالة ثانية يرفق معها روايته إلى أستاذة المنصف «نادي العباقرة الأخيار» يسرد الكاتب هذه الرسالة ليؤكد على انتهائه من الرسالة الكبرى أي الرِّواية، تلك التي دامت ثلاثين عاماً ونيف «الرسالة الثانية والأخيرة ومرفق معها، رواية: «نادي العباقرة الأخيار» أستاذي وصديقي العبقري الشاعر د.المنصف الوهايبي: ثلاثون سنة، وأربعة أشهر واثنان وعشرون يوماً بالتمام والكمال استغرقتها كتابة روايتي هذه التي بين يديك «نادي العباقرة الأخيار»، وهي نفسها رسالتي إليك يا أستاذي الفاضل»ص٤٠٨. ما بين الرسالة الأولى التي في بداية الرسالة الأم الكبيرة «الرِّواية» وبين الرسالتين الأخيرتين نجد تطوافاً عظيماً وإبداعاً رائقاً، تجلى في كتابة الزمان والمكان واللغة التي عاشها الكاتب متنقلاً بين عواصم مختلفة في المكان والزمان بين القيروان بتونس الخضراء، والقاهرة بمصر العظيمة وميونيخ بألمانيا، وهو ما أقرَّ به في نهاية العمل، ومن هنا علمنا أن كلمة المؤلف التي بدأ بها العمل

(١) كمال العيادي، نادي العباقرة الأخيار، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

كانت فاتحة لهذا العمل، بل إن هناك رسائل أخرى عديدة في العمل، جميعها كانت مرسلة إلى أستاذه الذي كان يعلِّمه، وبالتالي فإن كلمة المؤلِّف الأولى التي بدأ بها عمله كانت الممهدة للعمل، وعليه يمكن أن يقال، إن هذه الكلمة عتبةٌ من عتبات النُّصوص طالما أنها قادتْ القارئ إلى العمل وسعت إلى إنارة الطريق أمامه.

وإذا كانت هناك ضرورة من الناشر في كتابة كلمةٍ من المؤلِّف على الغلافِ، فلا بد أن تكونَ الكلمةُ مكثفةً ودالة، الأمر الذي جعلني أخطُّ على غلاف كتابي «شعرية الفضاء الروائي» مختصراً مكثفاً للكتاب الذي يبحث في عوالم شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني وقلتُ فيه: «هذه الدراسة تبحث في عوالم شعرية الفضاء الرِّوائي عند جمال الغيطاني، مستخدمةً الظِّل الفضائي باعتباره منظوراً جديداً في معرفة أبعاد هذا الفضاء، الذي يحوي بداخله أماكن متعددة قام بشييدها الإنسان، فهي أول ما يسعى إليه وآخر ما يتبقى منه؛ حيث يرحل البشر ويبقى الأثر شاهداً على ما سبق؛ لذلك فقد مهَّد الغيطاني الطريق لارتياد الفضاء عبر قلمه الحاد الرصين وأسلوب سرده المفعم بالخيال، المجسِّد للصورة المكانية في إعطاء الدلالات التأويلية، وفق رؤيته الخاصة مع ذاكرة الضوء الحديدية، والتي لا مناص عنده من أن يمرق من جلدها أو أن يصبأ عن جنسها، إنها ذاكرة الضوء المنبعث من حضارتين عريقتين: الفرعونية العتيقة والإسلامية النورانية، حيث اتكأ عليهما ليرى من خلال نوافذه المتعددة ما لا يراه الآخرون؛ فنظر من نافذة السماء ليرى الكون المطلق، ومن النافذة الداخلية ليرى الغائب البعيد اللامحدود، ومن نافذة المناظير ليرى المجرات والكواكب، وأخيراً نافذة العمر التي تنفتح قبل النهاية. وهو في طريقه إلى هذا سيطرت عليه الصوفية بكل أطيافها، فارتوى من معينها الذي لا ينضب، وتنسم عبيرها الذي بلغ الآفاق»(١). وكانت

(١) د. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين القاهرة، ٢٠١٠ الغلاف الخلفي.

هــذه الكلمــة بمثابــة إضــاءة حقيقيــة لــكلٍّ مــن قــرأ هــذا الكتــاب وتعتــبر عتبــةً نصيــةً ونصــاً موازيــاً داخليــاً للكتــاب، فهــو يتنــاول الشِّــعرية ودراســة الشِّــعرية عنــد جمــال الغيطــاني، وهــو مــا كان بالفعــل مــن أول العمــل إلى آخــره. وشــعرية الفضــاء هــي ذلــك النســق المعيــاري الــذي نستشــف مــن خلالــه إبــداع الكاتــب أو الفنــان؛ لأن هــذا الفضــاء مــا هــو إلا تصــور وهمــي أمامنــا عــلى صفحــات الرِّوايــة نســتدل عــلى تأويلــه مــن خــلال مكونــات الخطــاب الأخــرى، ومــن خــلال أركان نظريــة الظِّــل الفضائــي المتمثلــة في القــراءة، الفهــم، التصــور، التخيــل، والتأويــل، حيــث بهــا تكتمــل تلــك الأركان. يســتتبع ذلــك معرفــة شــعرية الفضــاء مــن خــلال القــراءة الأوليــة ثــم الفهــم والتصــور لهــذا الفضــاء، وفي النهايــة تــأتي عمليــة التأويــل، لتلــك الأماكــن أو الجزئيــات البســيطة داخــل الفضــاء الواســع؛ لأن هــذه الجزئيــات هــي التــي تكــون ذلــك الفضــاء، ومــن هنــا كانــت الكلمــة الموجــودة عــلى الغــلاف شــارحةً لــكلِّ ذلــك بتكثيــفٍ شــديدٍ، وعتبــة مــن عتبــات النصــوص.

كلمة النَّاشر mot de l'éditeur. Word from the editor

كلمــةُ النــاشر نراهــا كثــيراً في الغــلاف الخلفــي لمعظــم الأعــمال الإبداعيــة، وهــو مــا يُعــرف بالتقريــظ، وهــو مــا يعنــي» وصــف النــاشر لمحتويــات الكتــاب بأســلوب دعائــي رنــان، يطبــع عــادة عــلى غلافــه الورقــي»[1] وهــو عتبــةٌ مــن عتبــات النَّــصِّ المــوازي عــلى اعتبــار أن النــاشر قــد قــرأ العمــل ويقــوم بتقديمــه بطريقــة لائقــة وملخصــة للمتلقــي، ولا بــد أن تكــون تلــك الكلمــةُ أو التعليــق في صالــح العمــل، لأن مــن مصلحــة النــاشر أن يسَــوِّقَ لعملــه، ولكــن تبقــى قيمــة العمــل بعــد قراءتــه وأيضــاً يتوقــف العمــل عــلى الــدار التــي تقــوم بطبعــه، فنــرى مثــلاً تعليقــاً للــدار المصريــة اللبنانيــة تقــول عــن روايــة «لعنــة ميــت رهينــة» للكاتبــة الدكتــورة ســهير المصادفــة: «تجعــل ســهير المصادفــة مــن المكان بطــلاً. مضيفــة حالــة الرهبــة والإيغال في الزمــن، وأســطرة المــكان والأحــداث بحيــث يتجــاور اليومي منــه تاريــخ عجائبي

(١) د. أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العربية، مرجع مذكور ص ١١٦.

في مآسيه وفي جماله أيضاً»[1]. تحاول الكاتبة أن تضعنا في تلك القرية بكل ما فيها، تلك البلدة التي كانت العاصمة المدنية الأولى للفراعنة بداية بمدخلها، وما بها من أشجار ونخيل تسر الناظرين لكن ما يعكر الصفو تلك الأكوام من القمامة والمياه المتسخة، أي أنهم لم يهتموا بتلك البلدة التاريخية. إن رواية «لعنة ميت رهينة» للدكتورة سهير المصادفة عمل أدبي رفيع، تتناول فيه الكاتبة الأرض وعلاقتها بالبشر، إنه المكان الذي يضرب بعمق في التاريخ المصري الفرعوني القديم، حيث قرية ميت رهينة التي تقترب من أهرامات الفراعنة القدماء على ترعة المريوطية، لتحكي لنا قصة تلك القرية، وما فيها من لعنات حلت بأهلها وبمن جاءوا إليها وسببت لهم آلاماً عديدةً، وتحاول الكاتبة المقارنة بين ما يقوله العلم في هذا الشأن وما يفعله السِّحر؛ فمن يدخل تلك القرية يشعر بأشياء غير طبيعية تحدث، ومن يقرأ الرِّواية يعلم ذلك جيداً، وهو ما أشار إليه النَّاشر في عباراته على الغلاف الخلفي للرِّواية، فالمكان بالفعل هو البطل في هذا العمل، وبالفعل هناك أسطرة للمكان، وبه حالة من الرهبة والرعب تنتاب مَنْ يقرأ ذلك العمل، أو قد انتابت بالفعل شخصيات العمل. فعبد الجبار هو ذلك الرجل الذي يحوي بداخله كثيراً من أسرار ميت رهينة، فهو الذي كان قد فتح مقبرة في بيت أدهم الشواف السعودي، وكان يأتي إليها ليلاً، ليأخذ ما بقي فيها من تماثيل ومجوهرات ومنحوتات ذهبية ذات قيمة عالية، وبعد موت أدهم الشواف أصبح عبدالجبار قريباً من ابنته ليلا وحاول عبدالجبار أن تكون هناك علاقةٌ بينه وبينها، وهي كذلك، حتى يستطيعا استخراج الكنوز المدفونة في باطن الأرض. وعبدالجبَّار لا يعلم أنَّ أدهمَ الشَّواف قام ببناء قصره، وجعل المقبرة تحت القصر وصنع لها دهليزاً لا يعرفه إلا هو والمصمم عمَّار المصري الذي قتله، حتى لا يعرف أحد مكان المقبرة؛ ليظل بعد ذلك عبدالجبار يحفر كل يوم في أماكن عديدة من أرض الشواف، ليصل إلى أربعين عاماً في الحفر، ولم يحصل على شيء، حتى تأتي نور ابنة ليلى ابنة هاجر زوجة أدهم الشواف لتأخذه ليرى المقبرة التي

---

(١) د. سهير المصادفة، لعنة ميت رهينة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٧ غلاف الرواية الخلفي.

فكـت شـفرتها نـور بفضـل تلـك المخطوطـات التـي خطهـا جدهـا وتركهـا، حيـث كتـاب «ألـف ليلـة وليلـة» ومـا يـدل عليـه مـن الخلفيـة الثقافيـة للأمـة العربيـة، فقد تـرك عـلى غلافهـا مـا يـدل عـلى وجـود المقـبرة، والوصـول إلى المقـبرة يحتـاج إلى علـم وليـس سـحراً، وهنـاك يمـوت عبـد الجبـار، وتحـل عليـه اللعنـة كـما حلّـتْ لعنـةً عـمّار المـصري، ومـات أدهـم الشـواف ومـات معظـم الأبطـال في العمـل، وبالتـالي، فقـد حلّـت عليهـم جميعـاً اللعنـات، التـي أشـار إليهـا النـاشر في الغـلاف الخلفـي وأصبحـت كلمـة النـاشر أو عباراتـه مـن الأهميـة بالمـكان؛ لأنهـا أنـارت بعـض الـشيء في العمـل حتـى مـن قبـل قراءتـه، فـإن القـارئ يـدرك أنـه سـيقرأ عمـلاً بـه رهبـة وخـوف ونـوع مـن العـالم العجائبـي، لذلـك كانـت كلمـة النـاشر في هـذا العمـل عتبـةً مـن عتبـات النـصّ. وأيضـاً في روايـة «سـكون» للكاتـب ولاء كـمال، يلتقـط النـاشر «دار سـما» عبـارة للكاتـب وهي«مـا كان الفقـدان يومـاً نقطـة نهايـة لخـط ولكـن نقطـة بـدء لدائـرة» ثـم يلخـص العمـل في فقرتـين يقـول فيهـما: «تفقـد زوجـة الخليفـة ابنهـا للمـوت، تناجـي شـيخها كـي يعينهـا عـلى تحمـل آلام الفـراق، وتقـص عليـه رؤى تراودهـا عـن آخريـن يأتـون بعـد زمانهـا بألـف عـام. ممرضـة تخسر كرامتهـا، محقـق يفقـد إيمانـه، وفتـاة صـماء تحـارب مـن أجـل حقهـا في الاختيـار. يتأرجـح أبطـال هـذه الروايـة بـين فقـدان الرغبـة في الحيـاة والتشـبث بهـا، وتختفـي فواصـل الزمـان وحـدود المـكان لتتقاطـع مصائـر الشـخصيات في محاولتهـا لتقبـل الفقـدان، مواصلـة الحيـاة بعـد الخسـارة، مواجهـة الفقـر والظلـم، وفهـم حكمـة الله في الخلـق وأخـيراً.. سـكون»[1]. بالفعـل هنـاك فقـدٌ كـما أخـبر النـاشر في كلمتـه، والتـي هـي إضـاءة حقيقيـة للعمـل، فحـين تنـاول الفقـد، فإنـه يبرهـن عـلى الفقـد الموجـود بالفعـل مـن فقـد الإنسـان لكرامتـه، كـما هـو الحـال عنـد الممرضـة، وحـين يذكـر النـاشر لفظـة «الاختيـار» فهـو يشـير إلى القضيـة الجدليـة القديمـة الحديثـة في «الجـبر والاختيـار» وهـل الإنسـان مسـيَّر أم مخـيَّر، وهـي قضيـة أخـذت جـل فكـر الفـرق المتناحـرة آنـذاك، فالإنسـان بطبيعتـه مسـيَّرٌ في بعـض الأمـور ومخير في البعـض الآخـر، لأنـه لم يسـتطع اختيـار والـده أو عمّـه،

(١) ولاء كمال، سكون، دار سما، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

ولكنـه في اسـتطاعته اختيـار مـا يريـد أن يأكلـه، مـن أجـل ذلـك، فـإن الكاتـب يريـد أن يقـول لنـا منـذ بـدء الروايـة: انتبـه، فـإن هـذا العمـل سـيولِّد انفجـاراً عظيـماً، ومـا يتبـع ذلـك مـن ميـلاد لحيـاة جديـدة، فمـن المـوت تولـد الحيـاة، واحـرص عـلى المـوت توهـب لـك الحيـاة، وكيـف أن المـوت ليـس نهايـة لخـط، بـل نقطـة في دائـرة...، وهـو مـا ذكـره النَّـاشر في عباراتـه عـلى الغـلاف الخلفـي. وفي الرِّوايـة قصـصٌ قصـيرةٌ عديـدةٌ يربـط بينهـا ربـاط الفلسـفة الوجوديـة، والسـبب في وجودنـا في هـذا الكـون الواسـع، الأبطـال مهزومـون ومقهـورون عاشـوا متألمـين وكان المـوت هـو نهايتهـم، البدايـة كانـت مـع الألم والنهايـة أيضـاً كانـت مـع الألم، وإذا دققنـا النظـر قليـلاً وجدنـا أن النهايـة هـي البدايـة الحقيقيـة للعمـل، وهنـا تظهـر دائريـة المـكان كـما هـو الحـال في دائريـة الزمـان المـؤلم.. إذاً نحـن أمـام ألم وفقـد وحـسرة وقلـق وتوتـر في أربـع شـخصيات كـما أشـار النـاشر في كلمتـه عـلى غـلاف الرِّوايـة الخلفـي: الأولى، كان فيهـا فقـد الابـن والثانيـة، فقـد النفـس ومـوت القساوسـة وشـيوخ المسـاجد... والثالثـة فقـد الـشرف في الاغتصـاب.... الرابعـة بيـع النفـس والعـرض في بيـع الفتـاة الصغـيرة لمـن لديـه أمـوال في القريـة الظـالم أهلهـا، ودور السمسـار في ذلـك، وتبـدو في الأفـق دائريـة الزمـان مـع كل تلـك الشـخصيات وهـو كـما كان الحـال في دائريـة المـكان، وهـذا مـا أشـار إليـه النـاشر في عبارتـه بقولـه عـلى الغـلاف الخلفـي «وتختفـي فواصـل الزمـان وحـدود المـكان، لتتقاطـع مصائـر الشـخصيات في محاولتهـا لتقبـل الفقـدان» مـن هنـا فـإن كلمـة النـاشر عتبـةٌ ذات أهميـة مـن عتبـات النـص؛ لأنهـا خادمـةٌ للنـص.

(ل)

اللفظ الشَّائع Le terme commun. Common words

اللفظ الشائع ما يتعارف عليه عند معظم الكتَّاب، نحو كلمة من الكلمات أو تعبير من التعبيرات، ولنا في كتاب «المثل السَّائر في أدب الكاتبِ والشَّاعر» لابن الأثير الأسوة في ذلك؛ ذلك أنَّ هذا الكتاب قد أعاد لنا تراثنا العظيم بما يحويه من فكر وآداب وآثار مختلفة، كان للسَّابقين الفضل فيها، لنحاول إحياء ذلك التراث من جديد، بعد أن انهارت أركان عديدة هنا وهناك، واللفظ الشَّائع عند الجميع يؤخذ أيضاً من القرآن الكريم، فكثيراً ما نجد شعراء بأعينهم يأخذون كلماتٍ من القرآنِ الكريمِ ويوظفونها في أشعارهم ويصبح هذا اللفظُ من الألفاظ الشائعة والمعروفة، وحين استخدم دعبل الخذاعي حرف الفاء مع الفعل وعلى الرغم أنه قد عيب عليه التركيبة نفسها، إلا إنه قد استعمل ما هو شائع في التركيب يقول:

شفيعك فاشكر في الحوائج إنَّه   يصُونك عن مكروهها وهو يخلق

وهو تركيب قيس على ما جاء في القرآن الكريم «لهذه الفاء في كتاب الله أشباه كقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمُدَّثِّرُ ۝١ قُمۡ فَأَنذِرۡ ۝٢ وَرَبَّكَ فَكَبِّرۡ ۝٣ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرۡ﴾ (سورة المدثر: الآية ١-٣) فقلت له: بين هذه الفاء وتلك الفاء فرق ظاهر يُدرك بالعلم أولاً وبالذوق ثانياً»[1]. ومن الأمثلة الشعرية التي استعملت ألفاظاً من القرآن الكريم وهو لفظ شائع:

---

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ص٣١٧..

وثغــرٍ تنضّد مــــن لــؤلــؤٍ بـــألباب أهــل الهوى يلعـــبُ
إذا مــا ادلهمّــت خطــوب الهــ ـــوى «يكاد ســنا برقه يذهبُ»

فالشـاعر اسـتخدم اللفـظ المعـروف والشـائع أي أنَّ القـارئ حـين يقـرؤه، يعلـم أنَّـه مأخـوذٌ مـن القـرآن الكريـم، أي أنـه يعرفـه مـن قبـل، ومـن هنـا جـاءت عبـارة اللفـظ الشـائع» قـال الإمـام فخـر الديـن في «المحصـول» لا يجـوز أن يكـون اللفـظ الشَّـائعُ المشـهور المشـهود بـين الخاصـة والعامـة في معنـى موضـوعٍ لمعنـى خفـي جـداً، بحيـث لا يعرفـه إلا الخـواص. والقصـد بذلـك الـردُّ عـلى مثبتـي الحـال- وهـو الواسـطة بـين الموجـود والمعـدوم في قولهـم إنَّ الحركـةَ معنـى- يوجـب تحـرك الـذات فـإنَّ ذلـك معنـى خفـي إلا عـلى الخـواص»[1]. ومـن هنـا فـإنَّ اللفـظ الشَّـائع يحتـاجُ دراسـاتٍ، بمعنـى أنَّـه إذا ظهـر في شـعر شـاعر مـن الشُّـعراء أو عنـد كاتـبٍ مـن الكتَّـاب يسـتحقُّ الدِّراسَـة بمفـرده ليصبـحَ عتبـةً نصيـةً ندخـلُ مـن خلالهـا لعمـل الكاتـب.

لوازم النَّصِّ Paratexte. paratext

تُرجـم مصطلـحُ لـوازم النَّـصِّ كـما تُرجـم مُصْطَلَـحُ النَّـصِّ المـوازي، بمعنـى أنَّ لـوازم النَّـص هـي النَّـصُّ المـوازي، والـذي يضـم بـين جنباتـه عتبـاتِ النُّصـوص، وقـد عـبَّر عـن تلـك اللـوازم لطيـف زيتـوني بقوله:»يتكـون الأثـرُ الأدبي مـن نـصٍّ هـو عبـارةٌ عـن جُمـلٍ متتاليـةٍ ذاتِ معنـى. وهـذا النَّـصُّ لا يظهـر عاريـاً، بـل ترافقـه دائـماً مجموعـةٌ مـن اللـوازم المسـاعدة التـي تحيطـه وتعرّفه وتسهِّـلُ اسـتقباله واسـتهلاكه لـدى الجمهـور القـرَّاء، فلـوازم النَّـصِّ هـي مـا يجعـل النَّـصَّ كتابـاً بنظـر الجمهـور»[2]. وهـي تلـك العتبـاتُ التـي تناولناهـا عـبر هـذا المُعجـم شـمالًا ويمينـاً، فهنـاك لـوازم متصلـة بالنـصِّ وأخـرى منفصلـة عنـه، فالمتَّصلـة مثـل

(١) د. محمـد إبراهيـم الحفنـاوي، شرح الكوكـب السـاطع للشـيخ جـلال الديـن السـيوطي، الجـزء الأول، مكتبـة الإيـمان للطبـع والنـشر والتوزيـع، القاهـرة ٢٠٠٠ص ٢٥١.
(٢) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور ص ١٤٠.

العنوان والإهداء والمقدمة،... بينما اللوازم المنفصلة هي تلك التي كتبت عن النص، سواء أكانت خاصة كما عناها جيرار جينت مثل الرسائل والمذكرات والمسودات أو عامة نحو المقابلات الصحفية، وما يكتب عن النص من قبل النقاد فهو من اللوازم الخارجية، وقد أثار الدكتور لطيف زيتوني جزئية مهمة جداً وهي أنَّ النَّصَّ في تغير وتطور دائمين طبقاً للدِّراسات المتتالية حوله، فإذا كان النَّصُّ في السَّابق كتاباً مخطوطاً بسيطاً، فما لبث أنْ ظهرتْ له حواشٍ وتعليقاتٌ وهوامشٌ، ثم تطور بعد ذلك بوجود الغلاف ووضع اسم الكاتب، ومع التقنيات الحديثة هناك كلماتُ للنَّاشر وتقديم ذاتي وتقديم غيري، فما الذي يمنع أن نغوص أكثر في النَّصِّ؛ لنبحث عن شعريته ومن هنا تصبح الشعرية نصًّا موازياً للعمل فحين أستكشف الشعرية الموجودة فيه، يصبح هناك نصٌّ موازٍ يضيء النَّصَّ وتتضح مراميه هنا وهناك، وكيف لا أعتبر الميتانص عتبةً من عتبات النصوص، لذلك نقول إنَّ العتباتِ قد تتجدد وتزداد وتتطور كما تطورت دراساتُ النَّصِّ من قبل، بمعنى أنَّ النَّصَّ بأكمله ما هو إلا مجموعة من العتبات فيها الزمانُ والمكانُ وما يمكن أن يقال على معمارية النَّصِّ هو في حد ذاته عتباتٌ نصيةٌ، يجب أن يلتفت إليها الباحثون. وقد حاول جيرار جينت في كتابه «الأطراس» وضع تعريفٍ للعتباتِ أو النَّصِّ الموازي في العمل باعتباره نوعاً آخر للتعالي النَّصِّي قائلاً: «إن النَّصَّ الموازي يتكون من علاقة أقل وضوحاً وأكثر شمولية مع النَّصِّ نفسه، حيث يقيمها هذا النَّصُّ مع النص الموازي نحو العنوانِ والعنوانِ الفرعي والعناوين الدَّاخلية والمقدماتِ والملحقاتِ والتَّنبيهات والتمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسة والتزيينات والرسوم وعبارات الإهداء والتنويه والشكر والشريط والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية»[1]. وهو بذلك يقرُّ بأنَّ لوازمَ النَّصِّ تشملُ النَّصَّ الموازي الخارجِي والنَّصَّ الموازي الداخلي

[انظر النص الموازي الخارجي والداخلي]

---

(1) Genette (Gérard) : Palimpsestes، Paris، seuil، 1972 ,p9.

لوحة الغلاف tableau de couverture. Cover's painting

لوحة الغلاف أو رسمة الغلاف هي إبداع الفنان، وهي الصُّورة البصرية للرَّائي، تلك الصُّورة المعبِّرة عن شيء يشعر به الفنان، يستطيع الناقد المتمرس قراءة الصورة، والتعبير عنها، وحين ننظر إلى رسمة غلاف أو لوحة غلاف كتابي «الألم في الرواية العربية» للفنان الأستاذ محمد هشام أشعر بأن الفنان قد شاركني الكتابة، وأشعر كذلك أنه كان يعاني ويبكي من الآلام التي وجدها في الرِّوايات محل البحث، فأراه يرسم لنا لوحة بديعة تجمع صنوفاً من الآلام؛ حيث ذلك الرَّجُل الذي يضع يده على قلبه متألماً كما كان الحالُ في رواية «القلب البديل» ضمن الرِّوايات محل البحث، وأيضاً يضاف شيء مهم وهو أننا في العامية حين يشعر الإنسانُ بالألم من شيء أو حتى الخوف من شيء يضع يده على قلبه قائلاً : «يا قلبي» حتى ولو لم يوجد ألمٌ في القلبِ، وهو ما يدل على أنَّ القلب كما توصل الباحثون مصدراً للعديد من الخلايا الإدراكية «لهم قلوب يعقلون بها». وهذه الرَّسمة عبَّرت عن الفصل الأول بكامله والذي حمل عنوان» ألم الجسد وجسد الألم». فضلاً عن ذلك، فإن لوحة الغلاف تحوي العديد من الآلام التي شاركني فيها الفنان، حين كنت أقرأ الأعمال منها ألم السجن ووضع ما يشبه بحديد الزنازين أمام الإنسان، الذي يقبع فيها عشرات السنوات، وهو ما عبَّر بالفعل عن فصلٍ كامل حمل عنوان «ألم السجن وسجن الألم». فضلاً عن وجود في صفحة الغلاف مجموعة من الكتب متناثرة هنا وهناك، أي أن هناك بعثرة في الفكر والألم والجنون والبحث في الوجود الذي عبَّر عنه أحد فصول الكتاب تحت عنوان «الألم الوجودي ورحلة البحث عن الخلاص». من هنا نقول إنَّ لوحة الغلاف كانت تعبيراً صادقاً عما جاش في صدري وأفرغته في العمل المعبر عن الآلام في كتاب «الألم في الرواية العربية». وأصبح الغلافُ عتبةً نصِّيَّة يمكن للمتلقي والباحث الولوج للنَّصِّ من خلالها.

(م)

المدخل ambule. preambleèpr

المدخـل طريـق البدايـة في العمـل، وهـو «مقدِّمـة طويلـةٌ وظيفتهـا الأخـذ بيـد القـارئ للدِّخـول إلى الكتـاب»[1] بـما أنَّـه نـوعٌ مـن أنـواع المقدِّمـة. ولكـنَّ المدخـل يختلـف عـن المقدمـة في جزئيـة تحديـد الهـدف مبـاشرةً، كـما فعلـت رضـوى عاشـور في روايـة «قطعـة مـن أوروبـا» تحـت عنـوان «مدخـل»، حيـث قدَّمـت رضـوى عاشـور لروايتهـا «قطعـة مـن أوروبـا»، وسـطَّرت بهـا خمـس صفحـات أشـارت إلى مـا في الرِّوايـة مـن فكـرٍ ورؤى؛ وفي ذلـك المدخـل قـد جمعـت شـتات الرِّوايـة، ومـا كانـت تَرمـي إليـه حتـى تتحقـقَ وظيفـةُ المدخـل هنـا. بينـما المقدِّمـة يمكـن أن تكـون نقديـةً، ذاتيـةً كانـت أم غيريـةً، وغالبـاً مـا يكـون المدخـل خاصـاً بالمؤلِّـف دون غـيره، لذلـك، وخلافـاً لجـيرار جينـت الـذي رأى أنَّ مصطلـح المقدِّمـة في اللغـات الواصفـة لعتبـات النَّـصِّ يشـمل «المدخـل والتَّوطئـة والدِّيباجـة والحاشـية والملَّخـص والتَّمهيـد والتَّـقديم والاسـتقصاء والاسـتهلال والفاتحـة والخطـاب التَّمهيـدي والقـول الأمامـي» اعتـبر جـاك دريـدا أنَّ المقدِّمَـة تتميـز عـن المدخـل، لأنَّ «للمدخـل موقعـاً أكثـر نسـقيةً، وأقـل تاريخيـةً وظرفيـةً لمنطـق الكتابـة، إنَّـه وحيـدٌ ويتعاطـى مـع مسـائل معماريـةٍ، عامـةٍ وجوهريـة»[2]. فـما تميـز بـه المدخـل هنـا هـو معماريتـه والاختصـار في الهـدف المنشـود مـن الرِّوايـة.

---

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص١٥٦.

(٢) يوسـف الإدريـسي : عتبـات النـص، بحـث في الـتراث العـربي والخطـاب النقـدي المعاصر، منشـورات مرجـع سـابق ، ص ٥٧.

لقد آثرت الكاتبةُ وجود هذا المدخل، حتى يكون القارئ أو المتلقي على بيِّنةٍ من طبيعة الفترات التَّاريخية المتناولة في الرِّواية. لقد كثَّفت الكاتبة فيه عدة أمور؛ سواء أكان من ناحية الأحداث التي عاشتها مصر مع بداية القرن الماضي، من مذبحة الإسماعيلية، وحريق القاهرة، وغيرهما من الأمور التي كانت تمور وتضطرب بها البلاد آنذاك، أم من ناحية الحضارة الفرعونية القديمة ممثلةً في أبي الهول وغيره من الآثار، وكيف أنَّ أبا الهولِ كان مثار فزعات لدى كلِّ مَنْ يراه وينظر إليه، وما كتب عنه في كتب التَّاريخ، وما كان يروى عنه في الأساطير عن أنَّه كان رمزاً للصُّمود، أو يقال، إنَّ وجهه يمثِّلُ وجه أنثى وجسده جسد أسد، فهو الذي وصفه الشَّاعر ييتس «وهو يكتب قصيدته الشَّهيرة التي يربط فيها بين اختلال العالم وظهور أبي الهول: وحش مُرَوِّع يزحف ببطء إلى بيت لحم ليولد من جديد»[1]. ولكنَّه ليس المسيح كما يدعي الشَّاعر هنا. وقد أرادت الكاتبة أنَّ توظِّف أهم مهام المدخل أو المقدِّمة من إثارة النَّفس نحوها وبث حبِّ قراءة الرِّواية، خاصةً حين تقول في المقدِّمة «ليس الموضوع (أبو الهول) ولا تشرشل ولا المقريزي: بل هذه الرغبة غير المفهومة تماماً وربما غير المبررة في كتابة حكايتي »[2]. وهنا تقرُّ الكاتبةُ في المدخل بأن حديثها عن التَّاريخ ليس المقصود منه أن يذكر في الرِّواية من خلال ذكر أبي الهول وغيره، بل يوجد في المدخل نوعٌ من المفارقة البسيطة والمفاجأة، فمن ناحية ذكر تلك الأحداث كان لاستعداد المتلقي لما ستتناوله عن مصر وتاريخها.

L' école a laquelle appartient l'auteur. Author's school مدرسة المؤلف

المدرسة التي ينتمي إليها المؤلِّفُ عاملٌ مهم في تفسير نصوصِه، فإذا اعتبرْنَا أنَّ جمالَ الغيطاني كان من مدرسة نجيب محفوظ، فهو بذلك يسيرُ على نهجه

(١) رضوى عاشور : رواية قطعة من أوربا، مرجع سابق ص٦ .

(٢) رضوى عاشور : رواية قطعة من أوربا، مرجع سابق ص٧.

مـن خـلال الارتبـاط بالحـارة المصريـة والمـكان وعشـق المـكان، بعيـداً عـما تناولـه الغيطـاني مـن الـتُّراثِ العـربي، وكيفيـة إظهـار هـذا الـتراث كـما حـدث في معظـم أعمالـه، إلا إنَّـه ظـل وفيـاً لأسـتاذه إلى أن توفـاه الله، وكثـيراً مـا كان يذكـر لفظـة «الأسـتاذ» إشـارة منـه إلى الأسـتاذ نجيـب محفـوظ، وكذلـك الأمـر يوسـف القعيـد فهـو مخلـصٌ لأسـتاذه نجيـب محفـوظ، عـلى الرَّغـمِ مـن أنَّ القعيـد قـد خـرج مـن عبـاءة نجيـب محفـوظ في تنـاول القريـة المصريـة، التـي لم يتناولهـا محفـوظ في أعمالـه، وفي النهايـة كانـت هنـاك مدرسـة محفوظيـة اقـترب منهـا الكثـيرون، مـن محبّـيِ هـذا الرجـلِ، وممـن سـاروا عـلى نهجـه، ولكنهـم حاولـوا التجديـد، وقـد نجـح البعـض منهـم في ذلـك. ووجـدت مدرسـة توفيـق الحكيـم ومـن سـار وراءه متتبعـاً أثـره، ويحيـى حقـي، وغيرهـم جميعـاً، وأصبحـت هنـاك مـدارس للكتَّـابِ الكبـار في الشـعر أيضـاً، عبـاس العقـاد ومدرسـة الديـوان، وظهـرتْ مدرسـة الشـعر الحـر، فهنـاك أجيـال كاملـة تلاحمـت مـع مدرسـة الشـعر الحـر، الـذي وجـدوا فيـه مبتغاهـم في مـصر، مثـل أبـو سـنة وحجـازي، وفي العـراق المؤسـس للمدرسـة نازك الملائكـة، وبـدر شـاكر السـياب، ونـزار قبـاني في سـوريا وأصبحـتْ هنـاك سـماتٌ بعينهـا لـكل مدرسـة مـن هـذه المـدارس سـواء أكانـت في النثـر أم في الشـعر، وقـس عـلى ذلـك المـدارس الكـبرى في الأدب نحـو المدرسـة الكلاسـيكية والرومانسـية، وسـمات كل مدرسـة ومـا تميـزت بـه، وإذا نظرنـا إلى محمـود سـامي البـارودي مثـلاً، الـذي أحيـا الشـعر العـربي القديـم، بالسـير عـلى منهجـه، وطريقتـه العموديـة، فهـو قـد أخـذ سـمات المدرسـة القديمـة، التـي كانـت تتخـذ مـن الـوزن والقافيـة طريقـاً للشـعر، ومـن جـاء بعـده نحـو شـوقي وحافـظ إبراهيـم وآخـرون سـاروا عـلى نهجـه ومدرسـته، ومـن هنـا، فـإن الكاتـب الـذي ينتمـي إلى مدرسـة بعينهـا يأخـذ سـماتها، لأنَّـه متأثـرٌ بهـا والحكـم عليـه تقريبـا بمثابـة الحكـم عـلى أقرانـه جميعـاً في هـذه المدرسـة مـع الفـارق في عمليـة الإبـداع، وتصبـح المدرسـة التـي ينتمـي إليهـا مـن عتبـات النـص أو مـن النـص المـوازي لـه.

[انظر سيرة المؤلف- اسم المؤلف - كلمة المؤلف]

المذكرات moires. memoirsèM

المذكراتُ التي يقوم الكاتب بتدوينها هي ما تعبِّر عن حياته، وهي نصٌّ موازٍ لأعماله الأدبية، بمعنى أستطيع أن أستفيد كقارئ بأعمال الكاتبِ من تلك المذكرات، حين أقرأ له عملاً؛ حيث تصبح هناك خلفية معرفية عن الكاتب من خلال المذكرات، وهي نصٌّ موازٍ لجميع أعماله الأدبية أو الفنية، وللعلم فإنَّ كتابةَ المذكرات شيءٌ صعبٌ جداً، لأنَّ الكاتبَ أو الفنانَ أو الرَّسام يحاول بقدر المُسْتَطَاعِ أن يكون منصفاً في القول، ويخشى أن ينزلق في حديثه عن نفسه، ويضيف مفاخر عديدة، قد يظن هو أنَّ القارئ سيستنكرها، وهو ما عبَّر عنه أحمد أمين في بداية الحديث عن مذكراته بقوله «لم أتهيبْ شيئاً من تأليف ما تهيبتُ من إخراج هذا الكتابِ، فإنَّ كلَّ ما أخرجته كان غيري المعروض، وأنا العارضُ، أو غيري الموصوف وأنا الواصفُ، وأمَّا هذا الكتابُ فأنا العارضُ والمعروضُ، والواصف والموصوف، والعين لا ترى نفسَها إلا بمرآة. والشَّيء إذا زاد قربه صعبتْ رؤيته، والنفسُ لا ترى شخصها إلا من قول عدو أو صديق أو بمحاولة للتَّجرد تم توزيعها على شخصيتين: ناظرة ومنظورة، وحاكمة ومحكومة، وما أشقُّ ذلك وأضناه»[1]. فالمذكراتُ التي دونها أحمد أمين هي بالفعل من الأهمية بمكان، لأنَّه أولاً أكدَّ لنا أنَّه لم يدوِّن إلا الحقَّ، و يتحرى الصدقَ، وحين نقرأ بعض مؤلفاته الأدبية مثل الرِّوايات التي سطَّرها نجده يحاول بالفعل الحديثَ عن التَّاريخ الإسلامي متوخياً الحذرَ أنْ ينزلقَ في مزالقَ التَّاريخ، التي تناولتْ الإسلامَ بصورةٍ مختلفةٍ عن الحقيقة، وأنَّ الإسلام انتشر بحد السَّيف، وما إلى ذلك من أحاديث لا تمتُّ إلى الحقيقة بشيءٍ، فقد كتب «فجر الإسلام» و«ضحى الإسلام» و»ظهر الإسلام»، تناول في مثل هذه الأعمال التَّاريخ من زاوية معتدلةٍ بحسٍ أدبي راقٍ، فأقبل على أعماله الكثيرون يقرؤونها، ليس ذلك فحسب، بل وتحولتْ معظمُ أعماله إلى أفلام تليفزيونية، بحكم أنَّها عبَّرت عن التَّاريخ. ففي «فجر الإسلام» كان يبحث فيها عن الحياة العقلية في صدر الإسلام حتى آخر

---

(١) أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ ص ٧.

الدولة الأموية، فإذا ما ربطنا بين سيرة الكاتب التي دونها في مذكراته، أو في كتابه الذي حمل عنوان «حياتي»، وبين هذه الرِّواية، فإنَّه يتضح أنَّ السِّيرةَ الذَّاتيةَ أو المُذكرات هي في ارتباطٍ دائم مع العمل نفسه، ودليلٍ عليه، يقول في مقدمته للطبعة الثَّانية في «فجر الإسلام»: «ظهرتْ الطَّبعةُ الأولى لهذا الكتاب نحو أول ١٩٢٩ وكان ما لقيته من الباحثين من أهل العربية والمستشرقين أكبرَ مشجعٍ لي عملياً، فقد نقدوه وقرظوه وانتفعت بما أبدوه من آراء قيِّمةٍ في نقده وتحليله»[1]. وقدَّمَ لهذا العمل الدكتور طه حُسين في مقدمةٍ طويلةٍ وعظيمةٍ، مما يؤكِّدُ أهميةَ هذا العمل، والأمر ذاته نراه في حديث أحمد أمين في كتابه «حياتي» الذي نحن بصدده باعتباره عتبةً نصيةً ونَصًّا موازياً لأعماله كافة، أي يمكن لنا أن ننطلق لدراسة أعماله من خلال هذا العملِ، والذي يعتبر مذكراته الشَّخصية، فهو يمثل ذكرياتِ الكاتب نحو حياته وكتاباته، فما دوَّنه بأكمله ما هو إلا تعبيرٌ عن التُّراث الذي ورثه عن آبائه وأجداده وما عبَّر به في «فجر الإسلام» و«ضحى الإسلام» وغيرهما إلا ما كان قد تأثر به من آبائه وأجداده، أي التُّراث فما هو إلا نتيجة لذلك كلِّه، وكأنَّها حلقةٌ ودائرة لا بُدَّ أنْ نمرَ بها ويصف ذلك في فلسفته الأدبية قائلاً: «ما أنا إلا نتيجةٌ حتميةٌ لكلِّ ما مرّ عليّ وعلى آبائي من أحداث، فالمادةُ تنعدم وكذلك المعاني، قد يموت الطَيرُ وتموُتُ الحشراتُ والهوام، ولكنَّها تتحلل في تراب الأرض فتغذي النبات والأشجار، وقد يتحول النبات والأشجار إلى فحم، ويتحول الفحم إلى نار، وتتحول النارُ إلى غازٍ، ولكنَّ لا شيء من ذلك ينعدمُ، حتى أشعة الشَّمس التي تكون الغاباتِ وتنمي الأشجار تُختزن في الظلام، فإذا سلطت عليها النارُ تحولت إلى ضوء وحرارة وعادت إلى سيرتها الأولى. وكذلك الشَّأن في العواطف والمشاعر والأفكار والأخيلة، تبقى أبدًا»[2]. وهكذا، فإنَّ المُذكَراتِ طريقٌ إلى قراءةِ الأعمال الأدبية للكاتبِ أو حتى الفنية من رسم وتصوير ونحت، وما يقال عن الكاتب الكبير أحمد أمين يقال عن أي عمل آخر

(١) أحمد أمين، فجر الإسلام، الطبعة العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان ١٩٦٩ ص ٧ المقدمة.

(٢) أحمد أمين، حياتي، مرجع سابق ص ١٣.

مرتبطٍ بالمذكرات، التي دونها الكتَّابُ عن حياتهم الشَّخصية، التي التزموا فيها بالصدق في الكتابة، ومن هنا أيضاً تصبح المذكراتُ نَصاً موازياً للعمل أي عتبةً نصيةً خارجية.

وإذا انتقلنا إلى أمريكا اللاتينية لنجد أديباً كبيراً بحجم غبرييل غارسيّا ماركيز ومذكراته الشَّخصية، التي عُدت وبحق من المذكرات العظيمة في تاريخ الأدباء، فهو، وفوق أنَّه حاصلٌ على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٢ عن رائعته «مائة عام من العزلة»، وأعماله الباقية، فهو أديب مرموق وكاتب خرج من قاع الألم، وإذا نظرنا إلى تلك المذكِّرات فحتماً سنرى فيها صدى لأعماله، وقد دون ذلك تحت عنوان «نعيشها لنرويها»، وكانت بدايته لتلك المذكِّرات صادمةً، فهو يتحدث عن والدته، التي لم يرها منذ زمنٍ بعيدٍ، بعد أن تركته، وحين بحثتْ عنه وجدته في مكتبة «ماندو»؛ حيث قال لها أصدقاؤه: إنَّه في هذه المكتبة يذهب إليها دائماً، أو أن يكون مع بعض المجانين في المقاهي حول المكتبة، من هنا نرى أنَّ بداية الحديث عن مذكراته صادمةٌ فهو يكتب دون مواربة منه أو خجل يقول: «طلبتْ مني أمّي أن أرافقها كي تبيعَ البيت. كانت قد وصلت في ذلك الصباح إلى بارّانكيّا من البلدة القصية، التي كانت تعيش فيها الأسرة، ولم يكن عندها أدنى فكرة عن كيفية العثور عليَّ. وبالسُّؤال عنّي بين معارفي هنا أو هناك أشاروا إليها أن تبحث عنّي في مكتبة ماندو أو في المقاهي المجاورة، حيث كنت أذهب مرتين في اليوم لأتبادل الحديث مع أصدقائي الكتَّاب. حذرها من قال لها: «حذارِ منهم، فإنَّهم مجانين تماماً»[..] وانتصبت أمامي تنظر إلى عيني بابتسامة ماكرة من ابتسامات أحسن أيامها، ثم قالت لي قبل أن أتمكن من القيام برد فعل: «أنا أمك»[1]. وعبارة أنا أمك بمفردها كفيلة بأن نتحدث عنها كثيراً، فهي عبارةٌ دالةٌ عن حياته التي كان يحياها بمفرده، وعن آلامه التي عاشها، فيها نوعٌ من القسوة من الوالدة، الأمر الذي جعله يتجلد ويصرُّ على النَّجاحِ، وقد

(١) مذكرات غبرييل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويها» ترجمة رفعت عطفة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٣ ص ٧.

كان وحصل على أرفع جائزة أدبية «نوبل» عن رائعته «مائة عام من العزلة» التي شطح فيها بخياله، ليخلق قرية من العدم ويسبح في فضائها، وعبر رحلة طويلة لأسرة يمتدُّ عمرُها إلى مائة عام يحاول أن يبين طبيعة البشر وفق الأزمان المتغايرة والأماكن المختلفة، تلك الأماكن التي جعلها تختفي في نهاية الأمر «القرية» وما بها من بشر انتهت، يقول في بداية هذه الرواية العظيمة «مائة عام من العزلة» تأكيداً على فكرة الزَّمان ومتاهاته التي امتطاها: «بعد سنوات طويلة، وأمام فصيلة الإعدام، سيذكر الكولونيل أوريليلنو بوينديا ذلك المساء البعيد، الذي أخذه فيه أبوه للتعرّفِ على الجليد. كانت ماكوندو آنذاك قريةً من عشرين بيتاً من الطين والقصف، مشيدة على ضفة نهر ذي مياه صافية، تنساب فوق فرشه من حجارة مصقولة، بيضاء وكبيرة»[1]. وعن حياته الثقافية وكيف تلقى تعليمه يقول في مذكراتِه حتى نعي أن العظماء والكبار لهم معاناةٌ لا يعرفها الكثيرون «كنت قد غادرت كلية الحقوق لتوي بعد ستة فصول دراسية، كرستُها أكثر من أي شيءٍ آخر لقراءة ما وقع بين يدي ولإلقاء شعر العصر الذَّهبي الإسباني الفريد عن ظهر قلب. كما قرأتُ في طبعات عابرة ومترجمة كل الكتب التي تكفيني لتعلم تقنيات الرواية، ونشرتُ ستَّ قصص قصيرة في ملاحق صحيفة استحقت حماس أصدقائي وانتباه بعض النقاد»[2]. وعن حياته القاسية يقول في مذكراته: «سبقتُ الموضة بعشرين سنة بسبب ضيق الحال لا بسبب الذوق: شاربان ريفيان، شعر أشعث، بنطلون جينز، قمصان بأزهار ملتبسة ونعل حاج. في ظلمة إحدى دور السينما قالت إحدى صديقاتي آنذاك لشخص معها، دون أن تدري أنني قريب منها «مسكين غابيتو، حالته يرثى لها»[3]. ويضيف ماركيز ليدلل على صعوبة الحياة التي عاشها» لم يكن من الممكن حل المسألة في الصحيفة التي كنتُ أعمل فيها. كانوا يدفعون لي ثلاثة بيزوات عن الزَّاوية اليومية

---

(١) غابرييل غارسيا ماركيز، مائة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار المدى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،سوريا ص ٧.

(٢) مذكرات غبرييل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويها» المرجع السابق، ص ٨.

(٣) مذكرات غبرييل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويها، مرجع سابق ص ٩.

وأربعة بيزوات عن كلِّ افتتاحية أكتبها حين يغيب أحدُ المحررين الدائمين، ولم تكنْ تكفيني إلا بشق الأنفس. حاولتُ الحصولَ على سلفةٍ، لكنَّ المدير ذكَّرني أن دَيني الأصلي يتجاوز الخَمْسين بيزو»[1]. إنَّ هذه المذكِّراتِ ما هي إلا أحداثٌ عظيمةٌ في حياته سكنت رواياتِه «مائة عام من العزلة» و«الحب في زمن الكوليرا» و»ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» و«وقائع موت معلن» إنها حياةُ غارسيا ماركيز التي حولها إلى رواية؛ معبرةً عن الآلام والآمال اللذين عاشها، فأصبحت المذكّراتُ بحقٍ نَصًّا موازياً خارجياً له قيمته، ويجب التوقف عندها طويلاً.

المراجع Réf érences. References

المراجع هي تلك التي يستخدمها الكاتب في عمله، وغالباً ما تكون تلك المراجعُ في روايات وأعمال الكتاب الكبار حين يؤكدون على أنَّهم قد عادوا إلى تلك المراجع في أعمالهم، وقد فعلت ذلك رضوى عاشور في «قطعة من أوروبا» ولكنها كانت تحت باب الإشارات، أي تشير إليها، وقد فعل ذلك بهاء طاهر في «واحة الغروب» «تحت عنوان على هامش الرواية. وقد يأتي ذكر المراجع بداخل العمل في الهامش السفلي كما يفعل ذلك أحياناً بعض الروائيين في أعمالهم، والمرجع هو دليلُ المتلقي، يلجأ إليه وقتَ الحاجة وإذا كان المرجع في الأعمال الأدبية والنقدية والأبحاث العلمية ذا أهمية فهو أيضاً في الأعمال الإبداعية من شعر ونثر له أهميته.

المشهور من القول في الشعر Célèbre pour dire en prose et en poésie.

.Famous for saying in poetry

يعتبر المشهور من القول في النَّثرِ أو الشِّعر هو من عتبات النصوص أو من النصوص الموازية لأعمال أصحاب تلك الأقوال المشهورة، وحين تُذكر

(١) المرجع السابق ص ٩.

تلـك الأشـعار أو الأقـوال، فـإنَّ صاحبَهـا يكـون حـاضراً بذكـر اسـمه؛ لأنَّـه تميـز بتلـك الأقـوال، أو أنـه عُـرف مـن خلالهـا، فهـي تسـتدعي صاحـب القـول وأعمالـه وتبقـى أعمالـه مرتبطـة بذلـك القـول مـن قريـب أو مـن بعيـد، فالذاكـرة تحفـظ مـا تميـز، وكثـيراً مـا رأينـا تلـك الأقـوال في الأدب بشـقيه الشـعر والنثـر، ففـي العـصر الجاهـلي كان الشـعراء ألسـنة حـال أقوامهـم، وكانـوا معبريـن عـن القبيلـة والحيـاة آنـذاك، واتَّسـم الشـعر في ذلـك الوقـت بالجزالـة والقـوة، ومـا المعلقـات إلا دليـلٌ عـلى ذلـك، فأصحـاب المعلقـات سـموا بالفحـول مـن الشـعراء لقوتهـم في قـرض الشـعر، يقـول عمـرو بـن كلثـوم أحـد الفحـول:

ألا هبي بصحـــنك فاصبحينا ولا تُبـقـــي خمـور الأندرينـا

ويبقـي هـذا البيـتُ مـن الشـعر علامـةً فارقـةً في شـعر عمـرو بـن كلثـوم، وحين يُذكـر عمـرو بـن كلثـوم تذكـر معـه قصتـه مـع عمـرو بـن هنـد ملـك الحـيرة، حـين قتلـه، تلـك القصـة التـي روتهـا كتـب الأدب. وهـذا البيـت الرائـع قـد عشـنا عليـه نحـن الدارسـين للغـة العربيـة، مردديـنـه مـع المعلقـة الشـهيرة لـه، فأصبـحَ عتبـةً ندخـل مـن خلالهـا إلى المعلقـة أي أنَّ بدايـات المعلقـات عتبـاتٌ نصِّيـة، كـما هـو الحـال عنـد امـرئ القيـس في بدايـة معلقتـه التـي يقـول فيهـا:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللـوى بـين الدخـول فحومـل

وعنـترة في بدايـة معلقتـه المرتبطـة بحياتـه مـع عبلـة، والتـي أصبحـت أيقونـة تسـير معـه في كل أشـعاره، فبدايـة القصيـدة عتبـة نصِّيـة، وهـي مـن المشـهور في قـول الشـعر في العـصر الجاهـلي وأصبـح المحبـون والعشَّـاق يتمثلـون شـعر عنـترة وعبلـة، ومـن ثـم أصبحـت أشـعار عنـترة بأكملهـا تنقسـم إلى قسـمين في حـب عبلة وفي الفروسـية وتبيـان قوتـه وعشـقه للحريـة يقـول:

هـل غـادر الشـعراء مـن مـتردم أم هـل عرفـــت الـدار بعـد توهـم
يـا دار عبلـة بالجـواء تكلمـي عمـي صباحـاً دار عبلـة واسـلمي

وعنـترة بـن شـداد، ذلـك الشـاعر الفحـل الـذي يعـد مـن أقـوى شـعراء العـصر الجاهـلي، وكانـت ينحـت أشـعاره مـن صخـر، وقـد اشـتهر هـذا الشـاعر

بحبه لعبلة وقال فيها أعذب الأشعار، وتعتبر أشعاره في عبلة أيقونات نصية ونصوصاً موازية وعتبات للدخول إلى عالمه الشعري، ومن آيات شعره:

لقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسِّم

إن مفتاح شعر عنترة يأتي من ذكر شيئين؛ الحرية والبحث عنها وعبلة المعشوقة، فوصوله إلى نيل حريته هو الوصول إلى امتلاك عبلة، التي من أجلها قرض أعذب أشعاره، وكان فارساً مهاباً مدافعاً عن قومه، وعن قبيلته، فقد كانت القبيلة همَّه لأنَّ فيها محبوبته، واستطاع أن يدافع عنها، فأصبحت سيرة عنترة من أفضل السير والملاحم البطولية قرباً إلى قلبي، إنه ذلك الفارس المغوار رقيق النفس عفيف اللسان، لم يظلم أحداً، بل كان مظلوماً دائماً منذ أن جاء إلى هذا الوجود. فقدر أن تكون أمُه أمةً حبشية ووالده شداد من سادات عبس في نجد، ومن عادات العرب في الجاهلية ألا تُلحِق ابن الأمة بنسبها، إلا إنَّ عنترةَ ظلَّ باحثاً عن النَّسب ونيل الحرية والانعتاق من قيد العبودية طوال حياته إلى أن جاء اليوم المشهود حين أغارت بعض القبائل على قبيلة بني عبس فأذلوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة صاغرين، وكأن القدر كان مع عنترة بن شداد وكأن الله سبحانه وتعالى لا ينسى عبده المسكين، ذلك العبد هو عنترة بن عمرو بن شداد العبسي الذي مهد لظهور الإسلام، بحث كثيراً عن العدالة والحق والحرية، فقد كان دائماً يقول «الناس جميعاً متساوون كأسنان المشط». لقد كانت الحرية هدفاً عاش من أجله، وأصبح عنترة بن شداد رمزاً من رموز الحرية، التي بحث عنها كثيراً في قبيلته، وعند والده حتى نالها بعد أن اشتد الكرب بقبيلته، وكاد اسمها يمحى من الوجود، وعلى العكس من أخيه شيبوب فلم يُتعِب نفسه من أجل الحرية، بل كان قابلاً لوضعه باعتباره خادماً وعبداً لشداد العبسي وقبيلته، فأصبح شيبوب ضمن عبيد بني عبس، ولم تكن له رغبة في تعلم الفروسية، وآثر أن يكون مقرباً من أخيه عنترة على أن يأتي له بأخبار عبلة، بحكم أن شيبوب كان يقضي حاجات القبيلة مثله في ذلك مثل أي خادم آخر أو عبد من عبيدها. فالفارق

بين عنترة بن شداد وأخيه شيبوب هو الفارق بين إنسان يجد ضالته في نيله حريته وامتلاك زمام نفسه وكسره لكل قيد عليه، وبين إنسان يرضى بالذل والهوان. مقارنة تبدو حقيقية، والحياة مليئة بمثل هذين النموذجين يقول عنترة باحثاً عن الحرية:

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

أما العصر الإسلامي وحين أهدر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم دم كعب بن زهير، لأنه قد تعرض في شعره للمسلمين والمسلمات، جاءه مستغفراً لذنبه، طامعاً في عفوه، وقد سبقه أخوه جبير إلى الدخول في الإسلام، ونصحه كثيراً إلى أن رق قلبه. وأنشد الرسول تلك القصيدة العظيمة واستمع إليها، التي عُدت من عيون الشعر العربي، لأنها معبرةٌ عن حالة إنسانية صعبة، وقد حملت القصيدة عنوان «بانت سعاد فقلبي اليوم متبول» يقول في أولها:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ
وَما سُعادُ غَداةَ البَينِ إِذ رَحَلوا إِلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحولُ
هَيفاءُ مُقبِلَةً عَجزاءُ مُدبِرَةً لا يُشتكى قِصَرٌ مِنها وَلا طول
أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللهِ أَوعَدَني وَالعَفُوُ عِندَ رَسولِ اللهِ مَأمولُ

وفي العصر الأموي نرى جرير والفرزدق في نقائضهما المتميزة وعلو شأن الشعر عما كان في العصر الإسلامي الأول نراهما مع غيرهما يبدعون لنا من عيون الشعر العربي وهذا قول جرير في الغزل وقد عُد من أفضل ما قالته العرب في الغزل:

إن العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وجاء العصر العباسي قوياً في الأدب وكما قيل: إنه العصر الذَّهبي للأدب العربي، لأسباب كثيرة توجت ذلك العصر بهذا اللقب، منها ما ارتبط بازدهار حركة الترجمة والاطلاع على الآداب الأخرى، التي بلا شك خدمت الشعراء، ومنها ما يتعلق بالخلفاء الذين اقتنوا أفضل المكتبات وأكبرها،

وأغدقـوا العطايـا عـلى الشـعراء، فأصبـح الشـاعر مقربـاً مـن الخليفـة مادحـاً إيـاه وذاكـراً صفاتـه وكرمـه، وهـو مما دعـا الشـعراء إلى الغـيرة في قـول الشـعر والتنافس، ومـن ثـم ظهـر جيـلٌ مـن الشـعراء هـم جميعـاً علامـات فارقـة في قـرض الشـعر، نحـو « أبـو العـلاء المعـري، أبـو تمـام، البحـتري، الأصمعـي والمتنبـي» ويبقـى المتنبـي واحـداً مـن أهـم شـعراء العربيـة، ولـه آيـاتٌ شـعرية عظيمـة منهـا قولـه حـين افتخـر بنفسـه في حـضرة سـيف الدولـة الحمـداني:

أنـا الـذي نظـر الأعمـى إلى أدبي وأسـمعت كلـماتي مـن بـه صمـم

فهـذا البيـت مـن الشـعر قـد عُـد مـن عيـون الشـعر العـربي، نظـراً لبلاغتـه وقوتـه وارتباطـه بالإبـداع، وبالفعـل كان صاحبـه أبـو الطيـب أحمـد بـن الحسـين المتنبـي مبدعـاً في قـول الشـعر وشـاعر العربيـة الأول، وهـذا الأمـر قـد جعلـه يصـاب بالغـرور، لدرجـة أنـه قـال عـن نفسـه في بيـت مـن الشـعر أن ملكتـه حـاضرة دائـماً وهـو نـوع مـن الغـرور، وكان ذلـك في حـضرة سـيف الدولـة الحمـداني حـين كانـت هنـاك مشـاحنات بينـه وبـين الشـعراء بسـبب عطـاء سـيف الدولـة لـه غـير المحـدود يقـول:

أنـام مـلء جفـوني عـن شـواردها ويسـهر الخلـق جراهـا ويختصـم

بمعنـى أنـه الشـاعر الوحيـد الـذي إذا أراد قـرض الشـعر، فـإن وحيـه أو إلهامـه يأتيـه فـوراً دون انتظـار، فالشـوارد لديـه هـي قـوافي الشـعر، وعـلى العكـس مـن الشـعراء الآخريـن فـإن شـيطان الشـعر لديهـم لا يأتيهـم كـما يـأتي لـه حيـث يبقـون سـاهرين لا ينامـون باحثـين عـن قـول بيـت مـن الشـعر، وهنـا نـرى افتخـار المتنبـي بقوتـه في قـول الشـعر. ونـرى قولـه:

الخيـل والليـل والبيـداء تعرفنـي والسـيف والرمـح والقرطـاس والقلم

وهـذا البيـت الـذي قيـل إنـه كان سـبباً في مقتلـه، وأصبحـت شـهرة البيـت بأنـه البيـت الـذي قتـل صاحبـه، وأصبـح هـذا البيـت مـن الشـهرة تتناقلـه الألسـن، بـل ويتفاخـرون بأنهـم يحفظونـه، وكيـف لا، وهـو مـن عيـون الشـعر العـربي، ولشـاعر

العربية الأول كما قلنا، وقيل من قبل: إن المتنبي أشعر شعراء العربية، وله آيات شعرية عظيمة منها قوله:

أنا وإن كنت الأخير زمانه لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل

وقوله:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمرد

ونظراً لقوة الشعر في هذا العصر ندلل على ذلك بشاعر آخر، وكيف أن أشعاره أصبحت عتبات للوصول إلى شعره وفهمه، وهو أبو فراس الحمداني صاحب قصيدة «أراك عصي الدمع» وهي من الروميات، وفي هذه القصيدة مجموعة من الأبيات التي تحسب لهذا الشاعر، فهو أمير وشاعر، وقد وقع من قبل في الأسر، حين كان يحارب مع ابن عمه سيف الدولة الحمداني، فكتب هذه القصيدة التي يقول في أولها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يُذاع له سر

وله آية شعرية وحكمة عظيمة في نهاية هذه القصيدة يقول فيها:

سيذكرني قومي إذا جدَّ جدُّهم وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر

ونحن أناس لا توسط عندنا لنا الصدر دون العالمين أو القبر

تهون علينا في المعالي نفوسُنا ومن خطب الحسناء لم يُغلها المهرُ

أما العصر الحديث، فإن هناك شعراء قد تحملوا الصعاب من أجل هذه الأمة، كما فعل حافظ إبراهيم حين تحدث عن اللغة العربية في قصيدته الشهيرة « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها» وكان لهذه القصيدة الأثر الكبير عند أهل اللغة العربية وأصبحوا حتى الآن يتغنون بأبياتها وكلماتها العظيمة، خاصة قوله في هذه القصيدة:

أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

وهـذا البيـت الرائـع مـن قصيـدة حافـظ إبراهيـم «اللغـة العربيـة تنعـى حظهـا بـين أهلهـا»، وفضـلاً عـن أنـه عتبـة نصيـة لشـعر حافـظ إبراهيـم وأيقونـة ثقافيـة فكريـة، فقـد حظـي بحـب دارسي وعاشـقي اللغـة العربيـة؛ لأنـه عـبَّر تعبـيراً صادقاً عـن اللغـة العربيـة وتشـبيهها بالبحـر، وكيـف أنهـا تحتـاج إلى ماهـر في السـباحة والغـوص ليكتشـف معانيهـا ويتدبـر قوافيهـا. وإذا كان واقـع اللغـة العربيـة بـين أهلهـا الآن أنهـا تعيش في حالـة ركـود وإحبـاط؛ نتيجـة هجرهـم لهـا، فأمـر طبيعـي أن ينتـج عـن ذلـك الواقـع المأسـاوي اغـتراب لهـذه اللغـة ولأهلهـا، لذلـك فإننـا نعيـش في عالمنـا العـربي وكأننـا غربـاء عـن لغتنـا العربيـة؛ بحكـم أننـا غربـاء عـن هويتنـا، حيـث إنهـا أصبحـت غريبـة علينـا، ونحـن أيضـاً غربـاء عليهـا، فـإذا اعتبرنـا أنفسـنا غربـاء عـلى هـذه اللغـة، فهـذا نابـع مـن بعدنـا عنهـا، ولـو اعتبرنـا أنهـا غريبـة عنـا؛ فلأننـا بعيـدون أيضـاً عنهـا، وفي كلتـا الحالتـين نحـن غربـاء في أوطاننـا؛ لأننـا ابتعدنـا عـن أصـل هويتنـا وعـماد دراسـتنا، عـن لغتنـا المجيـدة اللغة العربيـة. لقـد أصبـح هـذا البيـت مـن الشـعر علامـة فارقـة لـدى حافـظ إبراهيـم، وأصبحـت شـهرة هـذا البيـت منبعـاً للحديـث عـن حافـظ إبراهيـم وحبـه للغتـه؛ اللغـة العربيـة. ويمكـن لنـا أن نذهـب بعيـداً كـي نقـول: إنَّ الكاتـب أو الأديـب الـذي يشـتهر بمقولـة معينـة أو بفكـرة معينـة أو ببيـت مـن الشـعر راق للجميـع، أو لوحـة فنيـة، وشـهد لـه الجميـع عـلى عبقريتـه في هـذا الأمـر، فـإن كل تلـك الأمـور تعتـبر مفاتيـح لأعـمال الكاتـب الأدبيـة أو الفنيـة بمعنـى أننـا إذا أردنا دراسـة حافظ إبراهيـم، فسـنجد أن هـذا البيـت الخـاص باللغـة العربيـة هـو أحـد الطـرق المؤديـة إلى دراسـة قصائـده، وكيـف أنـه كان عاشـقاً للغـة العربيـة ولعلـوم اللغـة العربيـة، بـل إن حافـظ إبراهيـم قـد ألـف روايـة «ليـالي سـطيح» وعـرَّب روايـة «البؤسـاء» لفيكتـور هوجـو أي نقلهـا إلى اللغـة العربيـة فهـو مـن ثـم ابـن مـن أبنـاء هـذه اللغة العظيمـة، وتعتـبر تلـك الأعـمال أو أبياتـه الشـعرية الشـهيرة هـي نصـوص موازيـة لأعمالـه كافـة ويسـتحق عنهـا التقديـر.

كـما أن شـعراءنا الكبـار في العـصر الحديـث ارتبطـت أسـماؤهم بقصائـد لهـم، كان لهـا الصيـت والشـهرة، كـما هـو الحـال عنـد أحمـد شـوقي، فقـد تميـز بتيـمات وقصائـد شـعرية عُـرف بهـا، نحـو معارضتـه الشـهيرة للبوصـيري في نهـج الـبردة،

وقصائده الأخرى التي نالت شهرة عظيمة في العصر الحديث، والتي بويع من أجلها أميراً للشعراء في عام ١٩٢٧ يقول أحمد شوقي في بداية نهج البردة:

ريم على القاع بين البان والعلم ... أما للهوى نهي عليك ولا أمر

رمي القضاء بعيني جؤذر أسدا ... ولكن مثلي لا يُذاع له سر

وكانت هذه القصيدة معارضةً لقصيدة « البردة « للإمام البوصيري، تلك القصيدة التي أصبحت هي الأخرى أيقونةً شعريةً عظيمةً، وعتبةً من عتبات النُّصوص، يعرف شوقي بها وتفرد بها، وتغنى بها المنشدون في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وارتبطت نهج البردة ببردة المديح التي يقول في أولها الإمام البوصيري يرحمه الله:

أمن تذكر جيران بذي سلم ... مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

أم هبَّت الريح من تلقاء كاظمة ... وأومض البرق في الظلماء من إضم

فما لعينيك إن قلت اكففا همتا ... وما لقلبك إن قلت استفق يهم

المقتبسة : Adaptation. Adaptation أو يمكن أن تسمى العبارة التوجيهية Epigraphe

إن المقتبس أو المقتبسة شاهد يوضع في أول العمل أو الفصل، وله وظيفة تنبيهية وتوجيهية وتناصية ودلالية. المقتبسة تقليد أدبي وثقافي امتد لفترات طويلة عبر الزَّمان من خلال الإبداع والكتابة وتخطيط العمل أو الكتابة ، ويرى ميكائيل ريفاتير أن المقتبسة هي بمثابة مؤولة وتشتغل نموذجاً للاشتقاق الإبداعي، وبالتَّالي فالمقتبسة تركز أول ما تركز على التناص؛ لأنها تقود القارئ إلى تلك الزاوية مباشرة، سواء رغب في ذلك أم لم يرغب؛ كما هو موجود في روايات عديدة نحو رواية « العلامة» لبنسالم حميش و» جنوب الروح « لمحمد الأشعري، و» أطياف الظهيرة « لبهوش ياسين و «بدر زمانه « لمبارك ربيع» . ولكن الفارق بين التصدير والاقتباس أن التصدير دائماً يأتي في أول العمل أو بدايته أو بداية الفصول، ولكن المقتبسة قد تأتي داخل العمل لتؤكد أو تنفي شيئاً ما وهناك علاقة وطيدة بين المقتبسة والتصدير.

المقدِّمة Introduction. Introduction

مقدمـةُ أي شيء بدايتُـه، والمقدِّمـة أعـم وأشـمل مـن المَدخـل، والـذي يعتـبر فرعـاً مـن فروعهـا، وقـد تنـاول ذلـك المصطلـح معظـم المعاجـم الأدبيـة واللغويـة المتخصصـة، وغيرهـا لمعرفـة المقصـود بالمقدِّمـة، ، وأول تلـك المعاجـم هـو معجـم لسـان العـرب؛ حيـث جـاءت لفظـة المقدِّمـة مـن الفعـل قَـدَّم « ومُقَدِّمـة الجيـش، بكـسر الـدَّال، أول الذيـن يتقدمـون الجيـش؛ وأنشـد ابـن بـري للأعشـى:

هـم ضربـوا بالحِنْـو حِنْـو قُراقِـر   مُقَدِّمـةَ الهامَـرْزِ حتـى تولـت

وقيـل: إنـه يجـوز مُقدَّمـة بفتـح الـدَّال. ومقدِّمـةُ الجيـش: هـي مـن قَـدَّم بمعنـى تقـدَّم؛ ومنـه قولهـم: المُقدِّمـة والنَّتيجة»[1]. ومقدِّمـةُ كلِّ شيءٍ أولـه، والأول هـو الـذي يحـوز المقدِّمـةَ، وأوائـل الجنـد هـم الذيـن يصطفُّـون في البدايـات. وجـاء في معجـم «مصطلحـات نقـد الرِّوايـة» تعريفـاً للمقدِّمـة يقـول فيـه: المقدِّمـة « هـي نـصٌّ يتصـدَّر الكتـاب، يكتبـه المؤلِّـف أو شـخصٌ آخـر، ويتوجـه الـكلام فيـه إلى القـارئ»[2] وفي كتـاب معاويـة إلى ملـك الـرُّوم: لأكونَـن مُقدِّمتـه إليـك أي الجماعـة التـي تتقَـدَّم الجيـش، من قَـدَّم بمعنـى تَقَـدَّمَ، وقـد اسـتعير لـكلِّ شيءٍ فقيـل: مُقَدِّمة الكتـاب ومُقَدِّمـة الـكلام، بكـسر الـدَّال »[3]. أمَّـا معجـم «المصطلحـات العربيـة في اللغـة والأدب» فقـد توسـع شـيئاً مـا في حديثـه عـن المُقَدِّمَـةِ، وفصَّـلَ القـول في لفظـة المقدِّمـة، فهي«الفصـل الأول مـن كتـاب يتنـاول بـشيءٍ مـن الإجمـال الأُسـس التـي يقـوم عليهـا الكتـاب، والتـي بدونهـا لا يمكـن أن يفهـم تخطيـط التَّأليـف»[4]. فالمقدِّمـة تحمـل معنـى الإجمـال الـذي يسـبق التَّفصيـل، وهـو مـا عنـاه هـذا المعجم، ولم يقتـصر معجـم المصطلحـات العربيـة عـلى هـذا القـول فيـما يتعلـق بالمقدِّمـة، بـل شرع في تبيـان معناهـا عنـد كلٍّ مـن ابـن سـينا والجرجـاني، فهـي عنـد ابـن سـينا

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مرجع سابق الجزء الثاني عشر ص٤٣ مادة قدم.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص١٥٦.

(٣) لسان العرب مرجع سابق مادة قدم ص٤٣.

(٤) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، لبنان ١٩٨٤/ ص٣٨٠.

«قولٌ يوجب شيئاً أو يسلبُ شيئاً عن شيءٍ، وعند الجرجاني في تعريفاته تطلق المقدِّمة تارةً على ما تَتَوَقَّفُ عليه الأبحاثُ الآتية، وتارةً تُطلق على قضيةٍ جعلت جزء القياس، وتارةً تطلق على ما تتوقف عليه صحة الدَّليل، وقد يقصد بالمقدِّمة prolegomena مقال طويل يقدِّم به المؤلِّف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم عليها مؤلَّفه فيما بعد»[1]. فالمقدِّمةُ تأتي في بدايات الكتب العلمية أو الأدبية أو المقالات المختلفة؛ لتبيان أشياء عديدة، منها الهدف من المؤلَّف، والدراسات السابقة على هذا المؤلَّف، فضلاً عن الخطة نفسها التي أشار إليها المقريزي من قبل. وجاء كذلك في «معجم المصطلحات الأدبية» تعريفٌ للمقدِّمة يميل إلى النَّاحية الفلسفية والمنطق الأرسطي من خلال المقدِّمات التي نصل من خلالها إلى نتائج فالمقدِّمةُ المنطقية هي «قضيةٌ تدعم أو تساعد على تدعيم نتيجة معينة وهي افتراضٌ أو أساسٌ ينطلق منه الاستدلال»[2]. ومن ثمَّ، فإذا كان أحمد محمد ويس قد تناول قضية الانزياح وتعدد المصطلح[3] فإنَّنا هنا نتلمس من خلال تعريفات المقدِّمة العكس، فالمصطلح واحدٌ وهو المقدِّمة ولكنَّ التَّعريفَ يخضع لمنهج كلِّ كاتب؛ سواءً أكان فلسفياً، فهو يخضع للفلسفة أم منطقياً، فإنَّه يخضع للمنطق، أم اجتماعياً فإنَّه يخضع لعلم الاجتماع كما في مقدِّمة ابن خلدون...وهكذا.

ويُستنتج مما سبق أنَّ المقدِّمة هي أساسٌ لأيِّ عمل، وتأتي دائماً لتبيان الهدف والغاية من العمل نفسه، فمنذ بدايات القرن الماضي، ومع بدايات الفنِّ الرِّوائي وجدنا مقدِّمات تصلُ إلى مائة وخمسين صفحةً، كما كان الحال عند عادل كامل في «مليم الأكبر». و«العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» للدكتور لويس عوض، وهو ما نستنتج منه كذلك أنَّ الفنَّ الرِّوائي في بداياته كان يتطلَّب التَّوضيح والتِّبيان، كما في رواية زينب للدكتور هيكل، وكلما تقدَّمت

(١) معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق ص٣٨٠.

(٢) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مطبعة التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس ١٩٨٦ / ص ٢٤٢ .

(٣) يمكن الرجوع إلى مقالة «الانزياح وتعدد المصطلح» مجلة عالم الفكر، لأحمد محمد ويس، العدد الثالث المجلد الخامس والعشرون ص٥٧.

السِّنون وازداد الاهتمام بالفنِّ الرِّوائي قلَّ وجود المقدِّمات فيه، كما هو الحال في علوم كثيرة، إذا أرسيت قواعد العلم نفسه فلا يحتاج إلى مقدمات، وذلك يعود إلى أنَّ الفنَّ قد أرسيت معالمه من قبل. وأنَّ الأعمالَ التي لا يوجد بها مقدِّمةٌ فإنَّها تمثِّل رؤيةً خاصةً بالأديب، كما هو الحال عند نجيب محفوظ وبعض الكتب القديمة، وكذا بعض الرِّوائيين المحدثين، مثل جمال الغيطاني في دفاتر التدوين وغيره من الأدباء. وهذا الأمر ما عناه فلوبير في رسالة إلى زولا عن رفضه القاطع للمقدِّمة حين قال «لا ألوم إلا المقدِّمةَ. فحسب رأيي، فالمقدِّمة تُفسد عملك الذي يتَّصف بالحياد والسِّمو. إنَّك تُفشي سرِّك، الأمر الذي يبدو ساذجاً، وتعبر أيضاً عن رأيك في الشَّيء الذي من منظور رؤيتي الشِّعرية الخاصة لا يحق لروائي أن يقدم عليه»[1].

ومن هذا المنطلق، فإنَّ هناك فريقين، أحدهما يميل إلى وجود مقدِّمة، والآخر لا يحبذ وجود مقدِّمة، ولكلٍّ رأيه الخاص، ولكنَّني أرى أنَّ المقدِّمة هي إضاءةٌ للمتلقي فلا بُدَّ منها. لذلك فإنَّ هناك دراساتٍ خاصةً بالمقدِّمة فقط، باعتبارها عتبةً من عَتَبَات النَّصِّ، وهو ما فعله عبد المالك أشبهون في خطاب المقدِّمات، وما يقوم به الآن مجموعة من العلماء حول دراسة المقدمات بمفردها، مثل الدكتور أحمد الهواري ويحاول في مؤلَّفه «نقد الرِّواية ». وما قام به محمد سيد عبد التَّواب في كتابه «المقدِّمات الأولى» دليلٌ على أهمية المقدِّمات، وهناك العديد من الكتب التي اهتمت بالمقدِّمات، والخطاب المقدِّماتي. وإذا كانت هناك كتبٌ ومقالاتٌ مختلفةٌ قد تناولت الحديثَ عن المقدِّمة والخطاب المقدِّماتي؛ أهمها خطط المقريزي، وكتاب الكشَّاف للتَّهانوي، والذي شرح فيه الرؤوس الثَّمانية لتأليف أي كتاب، حيث أكَّد وجوب ذكر تلك الرؤوس في المقدِّمة لتبيان المراد من المادة العلمية أو الأدبية الموجودة في المتن، فإنَّ هناك علاقةً بين المقدِّمة، وما يحويه المتن أو النَّصِّ؛ ذلك أنَّ أهم ما ذكره التَّهانوي هو الغرض من تأليف الكتاب أي أنَّ على الكاتب أن يذكر في المقدِّمة ولو ضمنياً خططه، مثلما فعل واسيني الأعرج في مقدِّمة

---

(١) عبد المالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق ص٨٩.

رواية «طوق الياسمين» فهو لم يعلمنا بأنَّها مقدمةٌ ولكنَّه في الوقت نفسه قد جعل منها انطلاقةً إلى روايته[1]. وجعل منها كذلك استفزازاً للمتلقي، كي يرى رؤية العالم في فكر هذا الكاتب، وكانت بالفعل طريقاً لقراءة العمل. فالمقدِّمة في الرِّواية، كما هو الحال عند الكثيرين تعمل على استقطاب المتلقي إلى قراءة العمل» ولا تكمن وظيفةُ المقدِّمة في ذلك الاستقطاب التِّجاري المألوف، كما هو الشَّأن بالنِّسبة إلى العنوان أو صورة الغلاف، ما دام القارئ الذي انغمس في قراءة التَّقديم قد قطع خطواتٍ مهمةً. تبدأ بالحصول على النُّسخة.. بل يجب النَّظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج.. إلى نوعٍ آخر من الاستقطاب يتعلق بتغيير الخلفية النَّظرية التي يحاول المؤلِّفُ تمريرها»[2].

من الجدير بالذكر أن هناك أداتين للاستفهام تلخصان دور المقدِّمة وهما لماذا؟ وكيف؟. حيث تبدأ وتنتهي عندهما المقدِّمة. أي لماذا العمل؟ وكيف سيكون؟ وهو ما طرحه المقريزي من قبل في الرؤوس الثَّمانية، وإذا ما طبقنا هذا الأمر على بعض الأعمال الروائية، فإنَّنا نجد أنَّ واسيني الأعرج - على سبيل المثال - جعل لروايته «طوق الياسمين» مقدِّمةً من نوعٍ خاصٍّ؛ حيث كثَّفَ تلك المقدمة في أربع صفحات، ذاكراً فيها أجزاءً من الرِّسائل المتبادلة بينه وبين محبوبته مريم، وبين عيد عشَّاب ومحبوبته سيلفيا؛ ودلَّ على ذلك

---

(١) قديماً كانت المقدمة من أجل الدفاع عن هوية الرواية، والدفاع عنها أمام أولئك الذين يعتبرونها مفسدة للشباب، فعمد الروائيون وقتها إلى كتابة مقدمات لها تبين الهدف منها ووظيفتها والتي هي الوظيفة الاجتماعية. « ووجهة النظر هذه تكاد تكون رأي الأكثرية من المثقفين طوال تلك الفترة على أن الأمر يزداد التباسا إذ تعلق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما نستطيع أن نجد مثالاً عليه عند «يعقوب صروف» الذي حذر من ضرر الروايات في مقالة نشرها في عام ١٨٨٢ بعنوان» ضرر الروايات والأشعار الحبية» وللاستزادة في هذا الأمر يمكن الرجوع إلى كتاب» محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، المقدمات الأولى من سنة١٨٥٨-١٩١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى ٢٠١٠ص١٥ السابقة وما بعدها. ومن هنا فقد نشأت الرواية من خلال تشكيل ذلك الوعي الجديد.

(٢) عبد المالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مرجع سابق .ص٩٢.

عنوانها «رسائل في الشَّوق والصَّبابة والحنين»، حيث التكثيف التَّقديمي لتلك الرِّواية بأكملها؛ من خلال لقائه بسيلفيا لأول مرة بعد عشرين عاماً منذ أن ماتت مريم، وهنا تظهر وظيفةُ المقدِّمة في استقطاب المتلقي لقراءة الرِّواية. «فالكتابة بالمعنى الواسع هي كلُّ نسقٍ سيميوطيقي مرئي ومكاني. وهي بالمعنى الحصري أيضاً، نسقٌ خطي لتدوين اللغة»[1]. وهو نوع من المقدمات أطلقنا عليه المقدمات المقتضبة، وبما أنَّ المقدِّمة هي المدخل الرئيسي للنَّصِّ، فإنَّ «طوق الياسمين» كانت في ارتباط واضح من خلال العلاقة بين المقدِّمة والمتن؛ ذلك أنَّ المقدِّمة ما هي إلا خطابٌ يصف النَّصَّ قبل الولوج فيه، يسعى الكاتب فيها إلى تبيان هدفه من خلال تبيان موضوعه واضعاً في حساباته شيئين؛ الأول الخطاب بوجه عام والثَّاني تحديد المجال الذي يسير فيه. والكاتب قد حدد ذلك الخطاب في هذه المقدِّمة، بينما المجال فهو مجال رسائل متبادلة وحزنٍ وألمٍ على فراق مريم وهي محبوبته هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى على فراقٍ عيد عشَّاب لمحبوبته سيلفيا. فالمقدِّمة قد كثَّفت شيئين؛ الأول قصة حب مريم مع واسيني، والألم الذي ذاقه جراء موتها، والثاني قصَّة حب عيد عشَّاب بسيلفيا، وكذا موت عيد عشاب والذي ترك أثراً لم يمح مع محبوبته. فالمقدمة لخصت العمل قبل الولوج فيه .

المُقَدِّمة الذَّاتية Introuduction subjective. Subjective introduction

المقدِّمة الذَّاتية هي التي يكتبها الكاتبُ بذاته، يعبِّرُ فيها عن تجربتِه في كتابة العمل، وحينما نقول مقدِّمةً ذاتيةً، فإنَّ هناك مقدِّمةً غيرية تُكتب للعمل أياً كان ذلك العمل رواية كان أم كتاباً نقدياً، أم كتاباً علمياً، ونلاحظ في كتاب الدكتور عبدالمحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة» مقدمتين طويلتين المقدِّمَةُ الأولى للطَّبعة الأولى. ثم مُقدِّمَةٌ أخرى للطَّبعة الثَّالثة. وفي مقدمته الذَّاتية لكتابه هذا، يبرهن فيها على أهمية الرِّواية ودورها في النَّاحية

(١) تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية ترجمة عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر ٢٠٠٥ ص١١.

الثَّقافية، ويؤكِّد على جزئية التناقض الحادث بين مكانة الرِّواية التي أخذت تشقُّ طريقها، وبين قلَّةِ الدِّراسَات المكتوبة عنها، يقول في هذه المقدمة «يلمس الباحث في أدبنا الحديث ظاهرةً تبعثُ على الدهشة، وهي التناقض الواضح بين مكانة الرِّواية التي تتقدم لتحتل مكانها على قمة الفنون الأدبية في هذا الأدب، وبين ندرة الأبحاث والدِّراسات التي كتبت عنها، سواء من النَّاحية التَّاريخية أو النَّقدية»[1].

وقد كُتب لمجموعة «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم مقدمتان ذاتيتان وأخرى غيرية؛ أمَّا المقدمتان الذاتيتان فقد كتبهما صنع الله إبراهيم بذاته. بينما الغيرية فقد كتبها يوسف إدريس، ليكرم من خلالها صنع الله إبراهيم، وسنأتي للحديث عنها، ولكننا الآن بصدد الحديث عن المُقدِّمةِ الذَّاتية. يقول الجاحظ: «إن لابتداء الكلام فتنة وعجباً «وهو يقصد بذلك البدايات؛ سواء أكانت في بدايات الفقرات أو المقدمات التي تقدم للنصوص، أو بدايات كتابة المقالات أو غيرها. ونلاحظ في مقدمتي صنع الله إبراهيم أنه حاول إثبات ذاتَه فيهما، فضلا عن أنَّه أصرَّ على أن يعبِّرَ عن هذا العمل، بأنَّه رواية رغم صغر حجمه، وكانت المقدِّمة الأولى التي كتبها صنع الله إبراهيم لـ « تلك الرائحة « عام ١٩٨٦ وكانت بعنوان «على سبيل التقديم» ويبدأ المقدِّمه بتبيان الحوار الذي دار بينه وبين يحيى حقي حين نقد هذا العمل نقداً لاذعاً بعد نشر الرِّواية أول مرة سنة ١٩٦٦. وقد عبر صنع الله في تلك المقدمة عمَّا كان يختلج صدره في كتابة العمل، وهو من أهم أسباب كتابة المقدِّمة، وهو ما يجيب عن سؤال لماذا كتبَ المؤلِّفُ العمل؟ وهو ما يستبان معه أهمية الخطاب المقدِّماتي الذي طرحه عبد المالك أشبهون حيث يقول: «ظلت بعض جوانب النَّصِّ الروائي بمنأي عن التداول النقدي من قبل الدَّارسين العرب، ومن ضمن هذه الجوانب: الخطاب التقديمي في الرِّواية العربية. فقد كان النَّاقد العربي إمَّا جاهلاً بقيمة هذه المقدِّمات، وإمَّا متجاهلاً إياها، وإما يجعلها تنصهر في إطار

(١) د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، في مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، القاهرة ١٩٩٢ص ١١.

دراسة المتن بصفة عامة»[1]. فكانت من ثمَّ المقدِّمة الذَّاتية التي طرحها صنع الله إبراهيم خاصة بالخطاب المقدِّماتي، وحينما أراد نشر ما كان من نقد لاذع ليحيى حقي لهذا العمل والرَّد عليه، كان مقصده تبيان رؤية كاتبٍ آخر، يقوم بنقد العمل. وكان تركيز صنع الله إبراهيم على ذكر أسباب مصادرة الطبعة الأولى لتلك الرَّائحة، وما عاناه في حياته يقول « وهذا ما حدث مع كتابي فلم تكد طباعته تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرته. ولا أذكر إن كنتُ قد استدعيت إلى مكتب رئيس الرقابة أو أني ذهبت بنفسي شاكياً»[2]. وبالتَّالي فإنَّ وظيفة المقدِّمة تكمُنُ في إعلام المتلقي بأسباب المصادرة للقصة وبالنقد الذي وجه إليها، وهي عتبة مهمة من عتبات النصوص.

المقدمة الشَّارحة Introduction explicative. Explanatory introduction

هي تلك المقدمة التي تشرح شرحاً تفصيلياً آليات العمل الأدبي الذي تتصدره، وتبين الأسسَ التي يسيرُ عليها الكاتب في مؤلَّفه، سواء أكانت قائمة على أساس علمي أم أنه أضاف إليها أشياء جديدة تخرج عن المألوف. فالكاتب يوضح في تلك المقدمة التَّفصيل الدقيق لمنهجه في الكتابة، حتى يكون المتلقي على بينة مما سيقرؤه. وهذا أمر طبيعي أن يذكر الكاتب في مقدمته ملخَّصاً شافياً للعمل، وكذلك الأبواب المتبعة أو الترقيم أو أي أسلوب آخر يتماشى مع المؤلف ويرتضيه لنفسه، فضلاً عن ذكر الهدف العام من العمل والطريقة. وهذا النوع من المقدِّمات غالباً ما يكون مع بداية الفَنِّ نفسه، بحيث إنَّ الفَنَّ لم يعرفه أحدٌ، فيقوم الكاتبُ بالشَّرح والتَّفصيل وهو ما حدث في الفنِّ الرِّوائي مع بداياته، فنجد مقدمات طويلةً شارحةً. ونأخذ بعض الأمثلة على تلك المقدِّمة الشَّارحة وهي مقدِّمةُ عادل كامل لروايته

(١) عبدالمالك أشبهون، خطاب المقدمات، عالم الفكر، العدد ٢ المجلد ٣٣ ديسمبر ٢٠١٤ الكويت ص٩٣.

(٢) صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، المنيا، مصر، ٢٠٠٣ ص ١٢.

«مليـم الأكـبر»، ومقدِّمـة الدكتـور محمـد حسـين هيـكل لروايـة «زينـب» فضـلاً عـن مقدمـة فـرح أنطـون لروايتـه «أورشـليم الجديـدة» أو «فتـح العـرب بيـت المقـدس».

أمَّـا عـن مقدِّمـة عـادل كامـل لروايتـه «مليـم الأكـبر» فهـي بيـان عمـلي وتأسـيسي لعمليـة التجديـد في الأدب العـربي، دروس في المنطـق، دروس في اللغـة، دروس في الفـن. والغريـب في هـذه المقدِّمـة أنَّهـا في السِّـياق تُعتـبر تاليـةً للرِّوايـة نفسـها، بمعنـى أنَّ الكاتـبَ يحكـي فيهـا مـا حـدثَ للرِّوايـة حـين قُدِّمَـتْ إلى مسـابقة الجَّامعـة، وكانـت معهـا روايـةُ الـسَّراب للأسـتاذ نجيـب محفـوظ ولم تنـلْ أيـةٌ مـن الرِّوايتـين نجاحـاً، فيحـاور بطلـه مليـم حـواراً طويـلاً حـواراً تعليميـاً تثقيفيـاً، يقـول عـادل كامـل في المقدِّمـة الشَّـارحة، «قَدَمْـتُ روايـة «مليـم الأكـبر» في مبـاراة فـاروق الأول للقصَّـة المَصْريـةِ التـي تنظرهـا لجنـة الأدب بمجمـع فـؤاد الأول للغـة العربيـة، ولأمـر مـا رأتْ اللجنـةُ أن تبيـع سمسـماً مقشـوراً، فرفضـت أن تعطـى «مليـم» بضعـة الجنيهـات المقـررة، أو أن تعطيـه جائـزة بـدون جنيهـات»[1].

وقـد أقـرَّ في البدايـةِ أنَّ مليـم الأكـبر قـد تذمَّـر مـن عـدم حصولـه عـلى جائـزة مجمـع اللغـة العربيـة في عهـد فـاروق الأول، فبـدأ في هـذه المقدِّمـة الشَّـارحة يـشرح لـه بطريقـة سـاخرة عـن هـذه الجائـزة «قلـت لـه لقـد انكشـف لي الحجـاب، هـذه جائـزة خالـدة خلـود الأرض، لـن تعطـى إلا يـوم القيامـة. لقـد أريـد بهـا أن تكـون نبراسـاً وهـدى للعـالم إلى أن يحـين الحـينُ، وأن تسترشـد بهـا أجيـال الخلـق عـلى مـر العصـور[2]. ثـم يتنـاول الحديـثَ عـن المبـاراة في الجائـزة حتـى يقنـع مليـم الأكـبر، مـن خـلال درس في المنطـق ويـزج باسـم نجيـب محفـوظ «إن المبـاراة في تصـوري مضـمار يتنافـس فيـه المتبـارون، وجائـزة تعطـى للأسـبق. فهـل أنـت موافـق عـلى هـذا التعريـف؟؟ قـال: أجـل. قلـتُ: ألم يكـن معـك متبـارون غـيرك؟. قـال: سـل الأسـتاذ نجيـب محفـوظ زميلـك في الـسَّراء والـضَّراء. لقـد كانـوا وأيمـن الله

(١) مقدمـة مليـم الأكـبر، مجلـة فصـول، العـددان ٨٩/ ٩٠، ربيـع صيـف ٢٠١٤ . الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة ص ٣٢١.

(٢) مقدمة قصة مليم الأكبر، مرجع سابق ص ٣٢٤.

كثيرين[1]. ويظل الكاتبُ عادل كامل على هذا الحال صفحات عديدة، حتى يعلم مليم الأكبر، وأنَّ يركن وينصاع إلى الأمر، ولا يحزن لأنَّ الكلَّ أجمع على هذا الأمر يقول في المقدِّمة الشارحة» أليس هذا إجماعاً؟ لك أن تسميه «إجماع الوالي التركي» أو غير ذلك من الأسماء، ولكنَّه إجماع على أي حال. لقد أصاب صاحبك حين قال: إنَّ الأهدافَ قد استحالت إلى سراب؟»[2]. ويقصد بقول صاحبك هو نجيب محفوظ فقد كان عادل كامل ومحفوظ وأحمد علي باكثير.. من الحرافيش. وقوله استحالت إلى سراب أي أنَّ قصته «السَّراب» أصبحتْ ضمن المستَبعدين هي وقصته «مليم الأكبر».

لقد تحولت المقدمة من حوار بين صاحب العمل وبطله إلى شرح وافٍ للأدب عن طريق الكاتب، وكأنَّه يوعظنا، وفي الوقت نفسِه يلوم الأدبَ العربي عبر أكثر من مائة صفحة في أشياء كثيرة، وهو ما يصلح بمفرده لكي يكون كتاباً مستقلاً بذاته، ففي هذه المقدِّمة ما يتصل باللغة والفكر والأدب ويقارن مقارنات رائعة حول ما قدَّمه ذلك الأدبُ وبين الفكر الغربي. وقد بدا من المقدِّمة هذه مدى تحيزه للأدب الغربي وتحامله على الأدب العربي. وقد ظهر ذلك من خلال نبرة السُّخرية أحياناً من أفكار الجاحظ وأبي هلال العسكري صاحب الصناعتين. وقد خلص في هذه المقدِّمة الطَّويلة إلى أنَّ الفكرةَ في تراثنا الأدبي لا تقارن بالعبارة. فالفكرة ضئيلة إذا ما قورنت بالعبارة، هكذا كان رأي عادل كامل في الأدب، وقد بث تلك الأفكار بطريقة أدبية فيها نوع من السُّخرية ونبرة بها نوع من الطرافة، ولا يجب علينا أن ننظر لتلك الرُّؤية بعيداً عن الظروف الزمانية والمكانية والمعيشية حتى النفسية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي والظروف السياسية عند الكاتب.

وهنا نسأل ما علاقة المقدمة بالعمل؟ نجد العلاقة هنا كانت نتيجة لما كانت عليه الرِّواية، حين قُدمت لنيل إحدى الجوائز، وقد أخفقت في ذلك، فجاء البطل ليبث حزنه وشكواه مع الكاتب في صورة أدبية رائقة، من خلال

---

(١) مقدمة قصة مليم الأكبر، مرجع سابق ص ٣٢٥.

(٢) مقدمة قصة مليم الأكبر ، مرجع سابق ص ٣٢٧.

نقـد المجتمـع. وبصـورة ذكيـة مـن الكاتـب يطـرح رؤيتـه حـول الأدب والفكـر والفـن، وهـي تقريبـاً الفكـرة نفسـها التـي دار وجـال فيهـا مليـم الأكـبر في الرِّوايـة نفسـها. وكانـت المقدِّمَـةُ لـشرح أشـياء في إفـادة الأدب عامـة والمنطـق والفلسـفة خاصـة، لذلـك فقـد سـعى عـادل كامـل في هـذا العمـل إلى إنجـاز مهمـةٍ أدبيـةٍ خاصـة بـه وبـالأدب مـن وجهـة نظـره هـو. علـماً بأنَّـه قـد اعتـزل الكتابـة نهائيـاً حـين علـم بعـدم منحـه جائـزة عـن هـذه الرِّوايـة. ويسـخر مـن تقريـر المحكمـين عـن الجائـزة بأنـه لا يوجـد عمـل عـلى قـدر المستوى يقـول عـادل كامـل في المقدِّمـة لبطلـه مليـم «ولكـن شرط المسـتوى هـذا ليـس مـن المنطـق في شيء. فـلا يمكـن تصـور مبـاراة لا تنجـلي عـن فائـز أو فائزيـن يبـزون أقرانهـم. فأنـت يـا مليـم لسـت كأبي الذهـب. وأبـو الذهـب ليـس كالسـيد ياقـوت. والسـيد يـا قـوت لا يبلـغ مبلغ السـيدة زمـردة. والسـيدة زمـردة لا بـد فائـزة في مبـاراة لا يشـترك فيهـا صاحـب العظمـة المـاس المبجـل. فهـل يـا تـرى تحـرم السـيدة زمـردة مـن جائـزة تسـتحقها، لأنَّ عظمـة المـاس لم يشـترك في المبـاراة، ولـو اشـترك لـكان أحـق منهـا بالجائـزة!» قـال: «لا أفهـم هـذا «قلـت: «إذن فأنـت معـي في أنَّ كلَّ مبـاراةٍ لا بـد أن تنتهـي بجائـزة مـا دام قـد وجـد المتسـابقون؟ قـال: « أجـل»[1]. تتجـلى قيمـة هـذه المقدِّمـة الشَّـارحة في عبـق الفَـنِّ الـذي ارتضـاه عـادل كامـل لنفسـه حـين عـبَّر عـن ذلـك في تلـك المقدِّمـة تحـت عنـوان «درس في الأسـلوب الفنـي» متنـاولاً الفكـرة وكيـف يصـل الإنسـان إليهـا وكيـف ينتقـل الإنسـان مـن اللفـظ إلى الفكـرة، وكيـف تنتقـل الفكـرةُ اللفظيـةُ ورموزهـا مـن فكـر صاحبهـا إلى فكـر آخـر، وذلـك لـن يتأتـى إلا مـن خـلال الألفـاظ.

يقـول عـادل كامـل: «الفكـرة يـا مليـم قـد يعـبر عنهـا بالموسـيقى أو بالرَّسـم أو بالنَّحـت، وقـد يعـبِّر عنهـا بالألفـاظ. وتخطـئ إن حسـبت أن هـذه وسـائل مختلفـة التعبـير يلتمـس أيُّهـا مـن يشـاء. بـل إنَّ الفكـرة تخلـق في رأس صاحبهـا مـن أول الأمـر إمـا منغومـة أو مرسـومة أو منحوتـه أو في صـورة ألفـاظ. والفكـرة اللفظيـة هـي مـا يعنينـا في هـذا المقـام. كيـف تنقـل هـذه الفكـرة اللفظيـة مـن ذهـن صاحبهـا

(١) مقدمة عادل كامل، لرواية مليم الأكبر، مجلة فصول، مرجع سابق ص ٣٣٠.

إلى ذهــن غــيره مــن النــاس؟ لا جــدال في أنَّ ذلــك يكــون عــن طريــق الألفــاظ، وهــذا هــو فــنُ الكتابــة. فــما تكــون الألفــاظ ؟»[1]. ينتقــل في تلــك المقدِّمــة الشَّــارحة مــن فــنِ الكتابــةِ عــن طريــق اللفــظ إلى تنــاول الحديــث عــن اللفــظ. وكانــت قضيــة اللفــظ والمعنــى قــد أخــذت جــل فكــر معــاصري حــازم القرطاجنــي وعبــد القاهــر الجرجــاني، ولكــنَّ عــادل كامــل يحــاول إيجــاد شيء آخــر يتناولــه، ليعلي شــأن الآداب الأخــرى عــلى الأدب العــربي. وهــذا راجــع إلى حالتــه النَّفْسِــيَّةِ التــي كان يحياهــا في تلــك الظــروف السِّياســية المُضْطَرَبَــةِ. يقــول عــن اللفــظ: «اللفــظُ هــو اصطــلاح ابتدعــه الإنســانُ حــين وصــل في تطــوره إلى مرحلــة الشِّــعور الــذَّاتي فاحتــاج إلى التَّعبــير عــن الأشــياء. والكائنــاتُ قبــل أنْ يعــرف الإنســان الــكلام، وكانــت أشــياء بعينهــا يجدهــا الزمــان والمــكان. أمَّــا وقــد ســماها الإنســانُ بأســماء ابتكرهــا، فقــد أطلقهــا بهــذا مــن حــدود الزَّمــانِ والمــكانِ، فصــار اللفــظُ يعبِّــرُ عــن فكــرة مجــرَّدةٍ كشــجرةٍ وكلــبٍ ونَهْــرٍ »[2]. يربــط الفكــرة التــي يتناولهــا هنــا بالفكــرة في الــترُّاث، وكيــف أنَّهــا كانــت ضعيفــة، مثــل النملــة إذا مــا قورنــت بالعبــارة التــي كانــت مثــل الفيــل عــلى حــد قولــه.

ومــن المقدِّمــاتِ الشَّــارحة أيضــاً، والتــي هــي عتبــةٌ مــن عتبــاتِ النُّصــوص مقدمــةُ روايــة فــرح أنطــون «أورشــليم الجديــدة أو فتــح العــرب بيــت المقــدس» ١٩٠٤. يــشرح فيهــا أنــواع الرِّوايــات؛ بحكــم أنَّ الفَــنَّ الرِّوائــي كان في بداياتــه، مــع بدايــات القــرن العشريــن، يقــول الكاتــبُ: «أهم أنــواع الرِّوايــات ثلاثــة الأول: الرِّوايــات الاجتماعيــة والأخلاقيــة، وهــي أفضلهــا؛ لأنَّهــا تبحــث في إصــلاح أخلاق الأمــة وتكوينهــا وتنبيــه نفســها إلى مــا فيــه منفعتهــا والثــاني: الرِّوايــات التَّاريخيــة، والهــدف كان لبســط تاريــخ الأمــم، أي ذكــر أســبابه ومســبباته، لاســتخلاص النتائــج منهــا بحريــة تامــة بــلا تزلــف ولا تحامــل للوقــوف عــلى الفواعــل في تقــدم الأمــم وتأخرهــا والثالــث: الرِّوايــات السَّــيكولوجية، وتدخــل فيهــا الرِّوايــات

---

(١) مقدمة مليم الأكبر عادل كامل، مرجع سابق ص ٣٤٤.

(٢) مقدمة مليم الأكبر، عادل كامل، مرجع سابق ص ٣٤٤.

الحبيـة، التـي يصـور فيهـا احتـكاك العواطـف وتنـازع القلـوب والأهـواء»[1].
ثـم يـشرح الكاتـب أيضـاً نوعـاً آخـر مـن الرِّوايـات تسـتهويه، ويقـول عنهـا إنَّهـا أفضـلُ مـن هـذه الأنـواع الثَّلاثـة، وهـو الـذي جمـع بينهـا في سـياقٍ واحدٍ»ومـن هـذا النُّـوع الثَّالـث أشـهر الرِّوايـات الخطـيرة مثـل «الجحيـم» لدانتـي. ويسـتطرد الكاتـب في الحديـث عـن تلـك المقدِّمـة ليتنـاول الحديـثَ عـن الرِّوايـة التَّاريخيـة التـي بهـا فلسـفة ويذكـر عبـارة «تكميـل التاريـخ» « ونعنـي «بتكميـل التاريـخ « أن يضـع المؤلِّـفُ نفسـه موضـع الأشـخاص التاريخيـين الذيـن يتكلـم عنهـم، ويعـبر عـن أفكارهـم وآرائهـم في المواقـف التـي يصورهـا لهـم، والتـي لا أثـر لهـا في التاريـخ « مسـتدلاً عـلى ذلـك بـما يعرفـه عنهـم، وهـذا الأمـر في روايـات « ديـماس» المشـهور كان أهـم الأمـور، فكأنَّـه يحيـي الأبطـال الذيـن يتكلـم عنهـم ويجعلهـم يشـعرون بالأمـور التـي كانـت تنطبـق عـلى تاريخهـم ومقاصدهـم، ويكشـف لـك خفايـا كانـت مدفونـة في صدورهـم »[2].

مقدمة الطبعة الأولى Introduction of the first edition

Introduction de la premiere edition.

تلـك المقدمـة التـي يضـع فيهـا الكاتـبُ خلاصـة تجربتـه الأدبيـة أو العلميـة ملخصـاً وشـارحاً لموضـوع العمـل الخـاص بـه، ودائـماً نجـد في تلـك المقدمـة الأولى لطباعـة المؤلـف الأسـباب التـي دعـت الكاتـب إلى الكتابـة والمنهـج المتبـع إذا كانـت رسـالةً علميـةً أو كتابـاً علميـاً أو كتابـاً نقديـاً. وهنـا وفي هـذه المقدمـة الأولى يحـدد الكاتـب فكـرة العمـل، وقـد أشـار جـيرار جينـت إلى ثـلاث صفـات للمقدمـة « أصليـة، وهميـة، مزيفـة، وقسـم المقدمـة الأصليـة إلى خمسـة أنـواع... مقدمـة المؤلـف، مقدمـة المؤلـف للطبعـة التاليـة، مقدمـة المؤلـف المتأخـرة، مقدمـة شـخص غـير المؤلـف، مقدمـة شـخصية وهميـة. ورأى أن وظائـف المقدمـة الأصلية

(١) محمـد سـيد عبـد التـواب، نظريـة الروايـة العربيـة، المقدمـات الأولى، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة ٢٠١٠ ص ١٢١.

(٢) محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، مرجع سابق ص ١٢٤.

هـي الإجابـة عـن السـؤالين: لمـاذا وكيـف»[1]. ومـن ثـم فقـد أطلـق جـيرار جينـت عـلى المقدمـة الأولى مقدمـة المؤلِّـف وهـي مـن ضمـن مـا وصفـه بالمقدمـة الأصليـة، لأنـه أدرج المقدمـة الأصليـة ضمـن ثـلاث صفـات أطلقهـا عـلى المقدمـة. ومـن مقدِّمـات الطَّبعـة الأولى والمهمـة مقدمـة كتـاب «مدخـل إلى علـم الأسـلوب» للدكتـور شـكري عيـاد حيـث نلاحـظ في تلـك المقدمـة أنـه قـد بـين فيهـا إن الحديثَ عـن الأسـلوب قديـم ولكـن الحديـث عـن علـم الأسـلوب فهـو حديـث يقـول: «الـكلام عـن الأسـلوب قديـم، أمَّـا «علـم الأسـلوب» فحديـث جـداً، ولكننـي إذ أقـدم إليـك هـذا الكتـاب لا أغريـك ببضاعـة جديـدة مسـتوردة. فعلـم الأسـلوب ذو نسـب عريـق عندنـا، لأن أصولـه ترجـع إلى علـم البلاغـة، وثقافتنـا العربيـة تزدهـي بـتراث غنـي في علـوم البلاغـة»[2]. ومـن مقدمـات الطبعـة الأولى مقدمـة كتـاب «الـذات والمهـماز» للدكتـور محمـد نجيـب التـلاوي يقـول فيهـا: «حتـى الآن لم تسـتطع نـداءات النظـام العالمـي الجديـد أن تذيـب رغبـة الـصراع بـين الحضـارات، ويكتسـب موضـوع المواجهـة الحضاريـة مـع الآخـر خصوصيـة وحساسـية في منطقتنـا العربيـة...»[3]. وهـي مقدمـة الطَّبعـة الأولى وفيهـا يبـين الخيـط الـذي سـوف يسـير عليـه في الكتـاب مـن خـلال الحديـث عـن الـذات وعلاقـة الـذَّات بالآخـر، ويحـاول الحديـث في الكتـاب عـن الروايـة، ويأخـذ ثلاثـاً وعشريـن روايـة للتطبيـق عليهـا تلـك الروايـات التـي عـبرت بصـدق عـن العلاقـة بـين الـشرق والغـرب أي بـين الـذات والآخـر.

مُقَدِّمَةُ الطَّبعة الثَّالثـة Introduction de la troisieme edition. Introduction for the third edition

مقدمـة الطَّبعـة الثالثـة مثـل مقدمـة الطبعـة الثانيـة ومـا تلاهـا مـن طباعـات؛ فهـي مُقَدِّمَـةٌ توضـح غمـوض مـا فـات أو بهـا إضافـةٌ جديـدةٌ كـما فعـل الدكتـور

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ١٥٨.

(٢) د. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٢ ص ٥.

(٣) د. محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ ص٧.

عبد المحسن طه في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة»، حيث بدأ هذا العمل في طبعته الخامسة بمقدمة حملت عنوان «مقدمة الطَّبعة الثَّالثة»، أي أنه لم يزد في طبعته الرابعة ولا الخامسة عما قاله من قبل منذ الطبعة الثالثة، لذلك فهو يصدر العمل بمقدمته السَّابقة في الطبعة الثالثة، والذي أكدَّ فيها أنَّ تجربته الجامعية قد زادت مع مرور الأيام، وكانت تلك الزيادة تحتم عليه الإضافة يقول «وزادت - بمرور الأيام - تجربة صاحبه في العمل الجامعي وفي الحياة، وتجمعت لديه نتيجة لملاحظاته وملاحظات أساتذته وزملائه مجموعة من الملاحظات على عمله تساعد على تعميق بعض ما جاء في الكتاب أو توضيحه، وصاحب الكتاب يجعل الكثير من هذه الملاحظات موضوعات للدِّراسة»[1]. وكانت تلك الملاحظات هي ما جعلته يدونها في مقدمة الطبعة الثالثة، فأصبحت مقدمة الطبعة الثالثة ذات أهمية للمؤلِّف والمؤلَّف على حد سواء، وهي عتبة تحسب للمؤلِّف

مُقدِّمة الطَّبعة الثَّانية Introduction de la deuxieme edition. Introduction for the second edition

دائما ما نجد في مقدمة الطبعة الثانية ما يمكن إضافته للعمل نفسه أو إضافة ما نقص في المقدِّمة الَّسابقة. وقد تكون مقدمة الطبعة الثانية هي مقدمة الطبعة الأولى نفسها، ولكن غالباً ما تكتب مقدمة أخرى من ناحية أن الكاتب ينتشي بإصدار الطبعة الثانية لعمله، ومن ناحية أخرى يحاول إضافة بعض المعلومات على الطبعة الثانية ليؤكد جدية الطبعة الثانية، وما حملته أقواله في مقدمة تلك الطبعة الثانية. ولكن وحقيقة نرى بعض المقدمات للطبعة الثانية فيها إضافات حقيقية للعمل، حيث يحاول الكاتبُ سدَّ ثغرات ما وقع فيها في الطبعة الأولى، مجتهداً أن تكون الطبعة الثانية على قدرة أكبر من الطبعة الأولى، هو ما رأيناه عند الدكتور شكري عيَّاد في مقدمة الطبعة

---

(١) د. عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق ص ٥ المقدمة .

الثانيـة لكتابـه «مدخـل إلى علـم الأسـلوب»، فحـين خـط في مقدمـة الطبعـة الأولى والتـي سـبق وأن تحدثنـا عنهـا كان قـد ألمـح إلى أنَّـه يؤسـس لعلـم جديـد هـو «علـم الأسـلوب» ولكنـه في هـذه الطبعـة نـراه يؤكـد أن العلـم أصبـح معروفـاً، لأنَّـه خـط الطبعـة الأولى منـذ عـشر سـنوات حـين كان العلـم في بدايـة ظهـوره وهـو مـا سردنـاه في مقدمـة الطبعـة الأولى، ونذكـر هنـا مـا قالـه في بداية مقدمـة الطبعـة الثانية للكتـاب نفسـه: «مـضى عـلى ظهـور الطبعـة الأولى مـن هـذا الكتـاب قرابـة عـشر سـنوات. ولم تعـد كلمـة «علـم الأسـلوب» أو «الأسـلوبية» غريبـة عـلى الأنظـار والأسـماع، وأصبـح لهـا في الدراسـات الأكاديميـة وجـود وأصبـح لهـا صـدى في الثقافـة الأدبيـة العامـة»[1] مـن هنـا فـإن مقدمـة الطبعـة الثانيـة عنـد الدكتـور شـكري عيـاد إضافـة حقيقيـة للكتـاب، وهـي عتبـة مـن عتبـات النصـوص.

وأيضـاً عنـد الكاتـب صنـع الله إبراهيـم نـراه يكتـب مقدِّمـة لـ«تلـك الرائحـة» وكانـت إضافـة هـذه المقدمـة وكتابتهـا في محلهـا، حيـث اتهـم صنـع الله باتهامـات عديـدة، منهـا مـا ألصقـه بعـض أقاربـه بصفـات كانـت موجـودة في العمـل، وقـال إنهـا سـيرة ذاتيـة حقيقيـة، وعـلى الرغـم مـن أن تلـك الرائحـة كانـت سـيرة ذاتيـة صادقـة للكاتـب، إلا أنـه قـد دافـع عـن نفسـه أمـام عائلتـه وأسرتـه دفاعـاً قويـاً في تلـك المقدمـة. وقـد أراد صنـع الله إبراهيـم أن يضيـف إليهـا بعـض الـشيء لمـا نتـج عنهـا مـن أضرار ألمـت بـه؛ خاصـة لـدى أهلـه وعشـيرته والذيـن اعتبروهـا سـيرة ذاتيـة لـه مـن خـلال اسـتخدامه لتـاء الفاعـل «والكاتـب الـذي يقـوم بكتابـة مقدمة جديـدة لروايـة قـد كتبهـا منـذ سـنوات، هـو مـن أجـل إضافـة جديـدة للرِّوايـة أو القصـة؛ بمعنـى أن هنـاك شـيئاً قـد اكتشـفه وأراد إدخالـه، وهنـا يكمـن جـزء مـن وظائـف المقدمـة في تحديـد الهـدف مـن كتابـة القصـة في حالـة طبعـة أخـرى»[2]. وهـو بالفعـل مـا قـام بـه صنـع الله إبراهيـم «إن المقدِّمـة مـن منظـور جونيـط عنـصر نـصي محـاذ وداخـلي peritextuelle وهـي أيضـاً إمـا أصليـة originelle مواكبـة

---

(1) د. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٢ ص٩.

(2) د. عزوز علي إسماعيل، قراءة في مقدمات تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم، بحث منشور في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الثالث، ٢٠١١ جامعة قناة السويس،ص ٣٩٨.

للطبعة الأولى أو لاحقة تصاحب الطبعة الثانية ulterieure أو متأخرة (عادة ما تكتب بنفس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب. هذه المقدمات يفترض أن يكتبها الكاتب ذاته « مقدمة ذاتية»auctorial أو يكتبها غيره» مقدمة غيرية» allograhe»[1]. وأيضاً في مقدمة الطبعة الثانية لرواية «ستيغماتا» للكاتبة منال عبدالحميد نراها أولاً تضيف على ما سبق في هذه المقدِّمة شكرها للدار التي طبعت العمل، وهي دار غراب للنشر والتوزيع بالقاهرة، وفي الوقت نفسه توضح معنى ستيغماتا تقول: «وها قد وصلت ابنتي البكر لطبعتها الثانية. لستيغماتا معي حكاية متداخلة، ودار غراب خيط أساسي في القصة ولا انفصال لأيهما عن الآخر.. وفي جملة واحدة، فالحقيقة كل الحقيقة أن ستيغماتا لم تكن لتستكمل أصلاً وتظهر للنور تحت أي شكل من الأشكال إلا بفضل دار غراب.. لا أقول هذا مجاملة أو مداهنة فالكل يعرف لساني ولا أسكت عن حقي»[2]. وأرادتْ الكاتبةُ في هذه الطبعة الثَّانية توضيحَ الاسم نفسه «أما ستيغماتا فقصتها وحدها معي ملهاة وملحمة كاملة. بداية أحب أن أنوه إلى أن اختيار الاسم لا علاقة له بموضوع الأسماء الغريبة والمفتعلة التي يتعمد بعض الكتاب انتقاءها لرواياتهم... لكن فكرة الرِّواية بزغت في عقلي بعد قراءة مقالٍ حول ظاهرة ما يسمى بالـ «ستيغماتا»، وهي تعني ظهور علامات وندوب وجروح تشبه جروح السيد المسيح الخمسة الناتجة عن الصلب بحسب العقيدة المسيحية»[3].

المقدِّمةُ الغَيرية Introduction altruiste. Altruistic introduction

من العتبات النَّصِّيَّة المقدِّمة الغيرية، هي تلك التي يقوم الغير بكتابتها عن عمل ما قد يرتبط صاحبه بكاتب تلك المقدِّمة من قريب أو بعيد. ومن أهم تلك المقدِّمات الغيرية تلك المقدِّمة التي كتبها يوسف إدريس لقصة

(١) عبدالمالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مرجع سابق ص ٩٠، ٩١.
(٢) منال عبدالحميد، ستيغماتا، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١٧ص ٧.
(٣) المرجع السابق ص٧.

«تلك الرائحة» للكاتب صنع الله إبراهيم، وقد ذكر يوسف إدريس أن هذا العمل ليس مجرد قصة بل آهة تثير الهلع، وهو ما دلل عليه في نهاية المقدِّمة بقوله: «إنَّها ليست قصةً، قل إنها صفعةٌ أو صرخةٌ أو آهةٌ منبهةٌ قويةٌ تكاد تثير الهلع»[1]. وأصبحتْ تلك المقدِّمة علامةً وأيقونةً لهذا العمل، خاصة أنَّ صنع الله إبراهيم لم يكن يعرفه أحدٌ، بل عَرفه الناس من خلال تقديم يوسف إدريس لهذا العمل. وهنا يبدو جلياً دور النقد في الاحتفاء بالأعمال الجيدة والأسماء الصغيرة الموهوبة التي تحتاج لمن يأخذ بيدها، وهذا شيء عظيم فعله يوسف إدريس. ومن الأعمال الرَّائعة التي كانت لها مقدماتٌ غيرية رواية « السُّد « لمحمود المسعدي؛ حيث كان لهذه الرِّواية أكثر من مقدمة غيرية أنارتْ الطريقَ أمام المتلقي، وكانتْ هناك مقدمتان للطبعة الأولى؛ الأولى منها للأستاذ محجوب بن ميلاد، والذي بدأها بقوله: «أتشرف بتقديم هذا الأثر الفني الخالد لقرَّاء العربية»[2] وهذا إن دل فإنما يدل على أن ما يقوله ذو أثر عند قرَّاء العربية عن هذا العمل الرَّائع، ويؤكد ذلك في قوله: « فليكن شأني من هذا الأثر شأن القائد من قلعته ولأنظر إلى مختلف جوانب «السُّد» جانباً جانباً حتى يكون من اليسير على - فيما بعد - الاهتداء إلى صميم الغرض الذي تدور حوله مشاهد الرِّواية وحوارها»[3]. وكانت تلك المقدِّمة عتبةً نصيةً يدلف منها المتلقي لأنَّها أضاءت العمل، فقد اهتمَّ في هذه المقدِّمة الغيرية بالحديث عن لغة الرِّواية والحرية المطلقة التي يتنفسها الفكر عند المسعدي مع استخدامه لتلك اللغة المتينة البنيان. وقد لخص هذه المقدِّمة في قوله: « فجميع ما يثيره المؤلِّفُ على لسان أبطاله من مشاكل حول الإيمان والصدق والعراء والتجرد وحول الفعل والحياة والفكر»[4].

(١) صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، المرجع السابق ص ٢٧.

(٢) محمود المسعدي، السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٧٤ ص ١٥١. وكانت هاتان المقدمتان قد صدرت بهما الطبعة الأولى للرواية عام ١٩٥٥.

(٣) المرجع السابق ص ١٥٤، ١٥٥.

(٤) محمود المسعودي، السد، مرجع سابق ص ١٧٥.

أما المقدِّمةُ الثَّانية الغيرية لهذا العمل فكانت بقلم الأستاذ الشاذلي القلّيني، ليؤكِّد في تلك المقدِّمة، أهمية الفعل في العمل، حيث إنَّ الأساسَ عنده هو الفعلُ نفسُه، يقول في بداية هذه المقدِّمة «كُتب «السّد» ومؤلفه لم يجرب بعد العمل والفعل، ولم يكن يأمل إذ ذاك أن يحين له العمل يوماً من الأيام. ومع ذلك، فإنَّ الفعل هو المشكل الأساسي من هذه الرِّواية»[1].

ثم يتناول ما آلت إليه الرِّواية في نهاية المطاف من أثر ذلك الفعل فيقول: «وتنتهي القصةُ فتسفر عن هزيمة غيلان وفشل الفعل. ثم إنَّ المسعدي يزجُّ بعد ذلك في ميدان العمل وما يزال يكافح جزيل الكفاح. ولكن عطفاً خفياً على غيلان بقي متأصلاً في نفسه، وكأنَّ الحوار مستمرٌ بينهما. في هذا وذاك ثنائية وتناقض يجعلنا نعتقد أنَّ «السّد» قطع عن مؤلفه عقبات النفس ونهج له من حيث لا يشعر وكان له بمثابة الدواء إلى حين»[2]. ويبرهن على فعل كتابة هذا العمل وأن سلوك الكاتب كان المستحيل بعينه « وكتب « السُّد « في فترة جدب كمروج الحلفاء تنبسط لقيظ الشموس. فاطَّرح صاحبه الأعراض وهتك الحجب ولمعت فيه نار الفكر القاتمة. فإذا المشاكل تقوم لديه جوهراً صلداً محرقاً لا تبقي ولا تذر. ولكنَّه لم يستطع أن يقتل في نفسه الشوق إلى «الماء» وإذا الدنيا توضح فيه من خلف، وإذا سلوكه هو» المستحيل يُرغم على الإمكان»[3]. ثم يوضح بعد ذلك في المقدِّمة الغيرية تلك الثنائية التي قامت في قلب الحوادث، وكيف كانت وما آلت إليه «وهذه الثنائية قائمةٌ في قلب الحوادث النفسية من هذه القصَّة، وهي التي تبعث فيها القلق والحرج نحو المأساة: فغيلان ثائر على واقع يريد تحويله وخلقه من جديد؛ ولكنَّه يؤمن في أعماقه بالخيبة والفشل، وأنَّ الجهودَ الإنسانية «لا تستطيع لسنة الله تبديلا».... وينهار السد»[4]. ومن ثم فإنَّ المقدِّمة الغيرية تبين قيمة العمل من وجهة نظر كاتبها. وكان لهذا العمل أثره حين صدر عام ١٩٥٥ وتبعته سلسلة من

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٨٦.

(٣) المرجع السابق ص ١٨٦.

(٤) المرجع السابق ص ١٨٧.

الانتقادات؛ سواء أكانت من الدكتور طه حسين أو من الكتابات الصحفية التي تناولته بالنقد والتحليل. من هنا فإنَّ المُقدِّمة الغيرية عتبةٌ مهمةٌ من عتبات النصوص؛ لأنها تكشف النَّصَّ للمتلقي.

مُقَدِّمَةُ المُتَرْجِم Introduction of Translator. Introduction de traducteur.

مقدِّمَةُ المُتَرْجِمِ هي تلك المقدِّمَةُ التي يبين فيها المُتَرجم أهمية هذا الموضوع المُتَرجَم وخطتَه في ترجمته للعمل، ويبين الهدف من التَّرجمة والقيمةَ التي ستعود على المتلقي منها، على سبيل المثال رواية «الأشياء تتداعى» للكاتب الأفريقي النيجيري شينوا أتشيبي، وهي رواية أفريقية تُرجمت إلى اللغة العربية، نجد مقدِّمَةٌ طويلةً مفتوحةً يشرح فيها المُتَرْجِمُ الأدبَ الأفريقي ودوره في إثراء الثقافة الأفريقية وانفتاحها على العالم يقول في أولها: «يثير الأدب الأفريقي اهتماماً كبيراً في جميع أنحاء العالم الآن. ففي إنجلترا وفرنسا مثلاً أخذت الكتابات الأفريقية تتوالى، الواحدة تلو الأخرى منذ منتصف الأربعينيات تقريباً وزادت خصوبة الإنتاج الأفريقي حتى لا يكاد يمضي شهر دون أن يقدم «الملحق الأدبي للتايمز» عدداً من الأعمال الأفريقية من روايات وقصص قصيرة ومجموعات من القصائد الشعرية المختارة، وانتقل الاهتمام بالأدب الأفريقي الحديث إلى أمريكا وروسيا أيضاً فأخذت الأولى في إصدار سلسلات للأدب الأفريقي بينما أخذت الثانية في ترجمة بعض عيون هذا الأدب إلى اللغة الروسية»[1]. وهنا يظهر المترجم أهمية العمل الذي يقوم بترجمته، وهو الأدب الأفريقي، وكيف أن الغرب بدأ يحتفي بهذا الأدب في أمريكا وروسيا ومعظم البلاد الأوروبية، وهذا دور المترجم في إظهار أهمية الموضوع وكيف أن ترجمة الأدب الأفريقي قد تأخرت كثيراً، وأن هذا الأدب كان في بدايته شفاهة إلى أن قام الكثيرون بكتابته، يقول الألماني يان: «إن أدب

---

(١) شينوا أتشيبي، الأشياء تتداعى، رواية أفريقية، ترجمة د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣ص ٥.

أفريقيا التقليدي أدب شفاهي. ولكن منذ أن بدأ الأفريقيون في الاتصال بالثقافتين العربية والغربية أنتجوا أعمالاً أدبية مكتوبة. وهذا ما فعله البعض في البداية، ثم اقتفى أثرهم الكثيرون»[1]. ويظهر هنا أهمية الأدب الأفريقي، الذي انتقل من الشفاهية إلى الكتابية، ومدى أهمية الترجمة. وهذا ما عنيناه منذ البدء عن مقدمة المترجم والتي هي عتبة نصية مهمة من خلالها ندرس العمل وندلف إليه، بعد أن تأكدنا من أهمية العمل المترجم فيها، وخطة الكاتب والقيمة التي ستعود على المتلقي من تلك الترجمة وأهميتها.

ونأخذ مثالاً آخر على مقدِّمَةِ المُتَرجِم من خلال كتاب «قواعد الفن» للكاتب بيير بور ديو، للمُترجم إبراهيم فتحي يقول في مقدمته التي يؤكد فيها أهمية الشَّيء المُتَرجم، ولماذا قام بالتَّرجمة» يرفض كثير من الأدباء علم الاجتماع الأدبي جملة وتفصيلاً، فالأعمال الأدبية لديهم نتاج لذات مبدعة أبدعت نفسها بنفسها في فراغ معقم، والأعمال توجد بلا غاية، كأنَّها شهب متألقة تقذفها السماء. ويبدو إقحام علم الاجتماع بأدوات تحليليه الأرضية الاجتماعية تدنيساً للمقدَّسات ينزع السحرعن هذه الأعمال الأدبية»[2]. يؤكد المترجم هنا على أهمية اتساع رقعة النقد العلمي، حيثُ يقرأ النَّصَّ الأدبي من منظور علم الاجتماع، وهي نقطة التماس بين النص الأدبي والمتلقي، حيث إنَّ النَّصَّ تحول إلى سلطة اجتماعية لا تعبر عن المؤلف بقدر ما تعبر عن مؤسسة اجتماعية كبرى، فيها يكون المؤلف هو المتحدث الرسمي باسم الجماعة. من هنا فإن مقدمة المترجم من الأهمية بمكانٍ، ذلك أنَّها تشرح العمل بأكمله قبل الولوج إليه بل تظهر أهمية ما سيقرأ المتلقي من عمل مترجم فتصبح من ثم عتبة نصية مهمة.

---

(١) عن المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ص ٥.

مُقَدِّمَـةُ المُعَـرِّب l'introduction de l'arabiseun. preface of the auther of the Arabic adaptation

التعريـب في الأعـمال نقلهـا مـن الأمـة الأخـرى صاحبـة اللغـة الأخـرى إلى الأمـة العربيـة صاحبـة اللغـة العربيـة، أي أن الأحـداث إذا كانـت تـدور في فرنسـا أو أمريـكا حـين تُعـرَّب، فإنهـا تكـون في مـصر ولنـا في التعريـب حكايـات مـع بدايـات القـرن المـاضي، كـما هـو الحـال في تعريـب روايـة «البؤسـاء» فيكتـور هوجـو التـي عرَّبهـا حافـظ إبراهيـم، وكانـت مقدمتـه مـن مقدِّمـات الأعـمال المعرَّبـة التـي تعتـبر مـن عتبـات النصـوص يقـول حافـظ إبراهيـم في المقدِّمـة «هـذا كتـاب البؤسـاء وهـو خـير مـا أخـرج للنـاس في هـذا العهـد، وضعـه صاحبـه وهـو بائـس، وعرّبـه معربـه وهـو بائـس، فجـاء الأصـل والتعريـب كالحسـناء وخيالهـا في المـرآة.. وضعـه نابغـة شـعراء الغـرب وهـو في منفـاه، وعرّبـه كاتـب هـذه السُّـطور وهـو في بلـواه»[1]. ويقـــرُّ ويـشرح حافـظ إبراهيـم أنَّ مـا ألجـأه إلى تعريـب هـذا الكتـاب هـو الألم المتشـابه، والشـقاء بينـه وبـين فيكتـور هوجـو يقـول: «ولـو أنَّ لي قلـماً مـن أعـواد أشـجار الجـن وصحيفـة مـن صحـف إبراهيـم وموسـى، وقـد تلقتنـي البلاغـة مـن كل جهـة بفضلهـا، فسـموت إلى لبـاب مصاصهـا، وأخـذت منهـا حاجتـي، لمـا حدثتنـي النفـس بتعريـب ذلـك الكتـاب لـولا اتحادنـا في الألم وتشـابهنا في الشـقاء»[2]. فهـو يقـرُّ بـأول سببٍ مـن أسـباب تعريبـه لهـذا الكتـاب، وهـو وحـدة الألم والشـقاء كـما ذكـرت، ويعـدد الأسـباب وكيفيـة التعريـب؛ حيـث يحـاول ترويـض اللغتـين حتـى تسـكنا معـاً ويقبلهـا المتلقـي بعـد تعريـب اللغـة الفرنسـية إلى عربيـة، وكأنهـما أختـان متخاصمتـان يمشي بينهـما بالصلح حتـى يأتلف الذوقـان يقـول: «وأمـشي بينهـما مشـية الحكيـم في الصلـح بـين القـوم والقـوم، حتى ائتلـف الذوقـان وامتـزج الرَّوحـان، وضمـت شمسـيهما حفـاوة واحتـوت بدريهـما هالـة، وخلعـت الأولى عـلى الثَّانيـة جلالهـا، وأعارتهـا الثانيـة نضارتهـا وجمالهـا، وأصبحـت تلـك المعـاني الإفرنجيـة بعـد أن صقلهـا اللسـان المبـين، وجندرهـا

---

(١) محمد سيد عبدالتواب، نظرية الرواية، مرجع سابق ص ١٤٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٣.

الـذوق الشَّرقـي تسـكن في هـذه المعـاني»[1]. ويـشرحُ أيضـاً في المقدِّمـة ويبـين أنَّ هـذا الكتـابَ هـو مـارد الحكمـةِ لمـنْ أراد أن يأخذهـا وبعـض القصـص التـي فيهـا العظـة لمـن أراد الاتعـاظ، وقـد ذكـر فيكتـور هوجـو قولـه الـذي ترجمـه حافـظ إبراهيـم في المقدِّمـة والـذي يصـف فيـه كتابـه بأنـه «مثـل النجـم الذَّهبـي لا تصـل الأيـدي إلى تـبره حتـى تـكاد تحـصى ثـراه عـداً»[2]. وشرح أيضـاً ويبـين المـدَّة الزمنية التـي قـضى فيهـا تعريـب هـذا المؤلَّـف الضخـم والـذي أخـذ منـه سـنة كاملـة «وقـد اختـار الله لي أن أعرّبـه، فاسـتعنته فأعاننـي، واسـتهديته فهـداني، وسـلخت اثنـى عـشر هـلالاً في تعريـبِ تلـك الصفحـات التـي ترونهـا اليـوم. وحاولـت أنْ أصـل بهـا تلـك الرَّحـم التـي قطعتهـا يـدُ التَّرجمـة التجاريـة بيننـا وبـين أولئـك الرجـال الذيـن تجـردوا لتعريـب أسـاطير الأولـين فوفوهـا قسـطها مـن الاتقـان، وألبسـوها مـن البَهجـة لباسـاً ترضـاه اللغـة ويرضـاه أبناؤهـا»[3]. ويعظـم قـدر اللغـة العربيـة ومـن عـرَّب الكتـبَ السَّـابقة نحـو كتـاب «كليلـة ودمنـة» وغـيره مـن الكتـب، حيـث لم يكـن لأحـد أن يتـذوق تلـك الجماليـات الموجـودة في تلـك الكتـب» أرأيـت أيهـا الناظـرُ في كتـاب « كليلـة ودمنـة» أكان يقـوم وأنـت تـذوق حلـو تركيبـه لـو لم يصـل خـبر ذلـك الكتـاب إليـك؟ ... فسـقياً لتلـك الأقـلام التـي عرّبـت فأعربـت وسـطرت فأعجبـت.. وواهـاً لهـذه اللغـة التـي أصبحـت بـين أعجمـي ينـادي بوأدهـا وعـربي يعمـل عـلى كيدهـا»[4]. ويمـدح كاتـب روايـة البؤسـاء فيكتـور هوجـو وفي الوقـت نفسـه يطـرح قضيـة سـاخنة كانـت في عهـده، حيـث كتـاب «عـلى السـفُّود» يقـول: «أي رجـل صاحـب كتـاب «البؤسـاء» وأي غيـث سـقاه، حتـى أدخـل في لغتـه مـن الكلـمات مـا يخطئـه العـد، ووقـف في وجوه المعارضـين فيهـا وقـوف البسـفور في وجـوه الطامعـين في هـذه الدَّولـة حتـى انقلبـوا عنـه خاسريـن؟ أو ليـس رجالنـا بقادريـن عـلى أن يأتـوا متسـاندين بمثـل مـا أتـى

(١) المرجع السابق ص ١٤٤.
(٢) المرجع السابق ص ١٤٥.
(٣) المرجع السابق ص ١٤٥.
(٤) المرجع السابق ص ١٤٥.

بـه ذلـك الرَّجـل وهـو وحيـد؟»[1]. ومـن ثـمَّ فـإنَّ المقدِّمـةَ هـذه تعتـبر مقدمـةً شـارحة للعمـل ومبينـة مقـدرة صاحـب العمـل، والأسـباب التـي جعلـت المعـرِّب يعـرِّب روايـة «البؤسـاء» لفيكتـور هوجـو، إنهـا المقدِّمـةُ الخاصـة بالأعـمال المعربـة، والتـي رأيناهـا عنـد عـدد لا بـأس بـه مـن الكتَّـاب الكبـار، فأصبحـت عتبـةً نصيـةً مهمـةً في الدخـول إلى عـالم النَّـصِّ.

المُقَدِّمة المَفْتوحةُ introduction ouverte. Open introduction

تلـك المُقَدِّمَـةُ التـي ينفتـح فيهـا الكاتـبُ عـلى عالِمـه دونَ تحديـدٍ، بمعنـى أنَّـه يذكـر فيهـا أهدافَـه، ويتسـع، بحيـث مـن الممكـن أن تنطبـق تلـك الأهـداف عـلى العمـل الـذي بـين يديـه، وعـلى أعـمال أخـرى، وتظـلُّ مفتوحـةً عـلى مصراعيهـا لقـراءات متعـددة، وتظَـلُّ في اتِّسـاع إلى أنْ يَقـرأ المتلقـي العمـل، ويمكـن أنْ نضـع مقدمـاتِ المشروعـاتِ الأدبيـة في ذلـك؛ عـلى سـبيل المثـال مقدمـاتُ مكتبـة الأسرة التـي تَصـدُرُ عـن الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب في مـصر، فهـي مقدمـاتٌ مرتبطـةٌ بالأعـمال المقدَّمـة، ولكنَّهـا في اتسـاع، بمعنـى أنَّ المـشروع الكبـير للهيئـة الخـاص بكتـب الأسرة يقـوم أولاً بعمـل توطئـة للعمـل، ثـم يـترك مقدِّمـة الكاتـب نفسـه، تلـك المقدِّمـة التـي قـد تختلـف مـن كاتـب إلى آخـر، حسـب كتابـه، ولكنَّهـا في النهايـةِ تصـبُّ في صالـح السلسـلة التـي خرجـت منهـا عـلى سـبيل المثـال «سلسـلة الفنـون» ونأخـذ مثـالاً عليهـا وهـو كتـاب «متـون الأهـرام» فنجـد في الكتـاب مقدِّمـةً متَّسـعة يـشرح فيهـا الكاتـب تلـك النُّصـوص المُترجمـة والمسـماة بـ «المتون»، ذلـك أن تلـك المشروعـات الكـبرى هـي انفتـاح عـلى الثقافـة، يقـول الكاتـب في بدايـة مقدمتـه عـن متـون الأهـرام «هـذه هـي التَّرجمـة الكاملـة للنصـوص المسـمَّاة متـون الأهـرام، وهـي مجموعـة النُّصـوص التـي وجـدت مكتوبـةً باللغـة المصريـة القديمـة وبالخـطِّ الهيروغليفـي في غرفـة الدفـن والغـرف المجـاورة في تسـعة مـن أهـرام الدولـة القديمـة بنيـت في الفـترة مـن ٢٣٧٥ق.م. إلى ٢١٨١ ق. م. وأحـد

(١) المرجع السابق ص ١٤٦.

أهـرام العـصر الوسـيط الأول، الفـترة مـن ٢١٨١ ق.م. إلى ٢٠٥٥ ق.م»[1]. وعليـه نقـول إن المقدِّمَـة المفتوحـة تلـك التـي يجعلهـا الكاتـب متسـعة وتقـرأ بأكثـر مـن قـراءة، وفيهـا ارتبـاط بالمشروع الكبـير الـذي انبثقـت منـه، كـما هـو الحـال أيضـاً في سلسـلة» الآداب» وسلسـلة «الإنسـانيات» وسلاسـل أخـرى في دول عربيـة وأخرى غربيـة، تلـك السلاسـل ترتبـط في تقديـم الموضـوع، أي أن الأعـمال جميعهـا تكـون مرتبطـة بربـاط واحـد وجنـس أدبي أو علمـي واحـد، لذلـك فالمشروعـات الكـبرى تقـدم لمشروعهـا الثقـافي بمقدمـة تصلـح لجميـع الأعـمال التـي تنـدرج تحتهـا، فهـي مقدمـة عامـة ومفتوحـة عـلى مصراعيهـا، وهـي مـن عتبـات النصـوص، ومـن ثـمَّ فـإنَّ المقَدِّمَـةَ المفتوحـةَ هـي تلـك التـي تنفتـح عـلى عـوالم الحيـاة المختلفـة، ويبـدو منهـا عـدد لا محـدود مـن القـراءات.

المُقَـدِّمَةُ المُقتَـضَبَةُ Introduction breve. Brief introduction

المقتضبـة أي المختـصرة، والتـي تلخـص العمـل في جزئيـات وعبـارات بسـيطة، وهنـاك الكثـير مـن المقدِّمَـاتِ المُقتضبـة في أعـمال أدبيـة وروائيـة وعلميـة وفلسـفية عديـدة، خاصـةً بعـد أن اسـتقر بعـض الفنون نحـو الفـنِّ الرِّوائـي على شـكله الحالي، ولكنَّـة إذا نظرنـا إلى بدايـة القـرن المـاضي مـع بعـض الأعـمال الروائيـة، والتـي هـي مـن البدايـات البسـيطة للرِّوايـة فنجـد السَّـيدة لبيبـة هاشـم تكتـب مقدمـة مختـصرة ومقتضبـة لـــروايتها «قلـب الرجـل» في عـام ١٩٠٤ وتذكـر مقدمـةً مختـصرة عـن عملهـا معـددة الأسـباب، التـي جعلتهـا تكتـبُ هـذا العمـل مثـل حـال أي مقدِّمـة، ولكـنَّ في هـذه الحالـة مقتضبـة تقـول: «هـذه روايـةٌ غراميـةٌ، أدبيـةُ المغـزى أنشـأتها وقدمتهـا إلى جمعيـة السـيدات المارونيـات التـي أنـا إحـدى المنتظـمات في عضويتهـا بقصـد ضـم مـا يتيـسر مـن ريعهـا إلى دخـل الجمعيـة التـي أخـذت عـلى نفسـها تعليـم البنـات البائسـات اللـواتي يعجـز أهلهـن عـن الإنفـاق عليهـن في المـدارس وحسـبي عوضـاً عـما تكلفتـه مـن التَّعـب ومـا أنفقتـه مـن الزمـن إقبـال ذوي الغـيرة

(١) متـون الأهـرام المصريـة القديمـة، ترجمـة حسـن صابـر، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة ٢٠١٥ المقدمـة ص٧.

علـى مشـتري هـذه الرِّوايـة تعضيـداً لجمعيتنـا التـي تجاهـد في سـبيل خدمة الإنسـانية ورحمـة بالفتيـات»[1]. فـكان الهـدف الرئيـسي الـذي ذكرتـه في المقدِّمـة المقتضبـة هـو أنَّ الرِّوايـة غراميـةٌ أدبيـة، فضـلاً عـن ذلـك جعلـت ريـع هـذه الرواية مـن أجـل تلـك الـدار، أي أنَّ هنـاك هدفـاً سـامياً سـعت لـه بعـد طباعـة هـذا العمـل، وهنـا لنـا وقفـة مـع الكاتبـة، فهـل الكاتبـة كانـت تعـي أن هـذا العمـل يعتـبر روايـة مكتملـة الأركان فنيـاً، وقـد أشـارت فقـط أن هـذا العمـل روايـة، لذلـك فإننـا نصنـف هـذا العمـل روايـة، علـى الرغـم أنـه قـد جـاء في وقـت لم يكـن أحـد مـدركاً أن هنـاك فنـاً جديـداً في العـالم العـربي هـو فـنُّ الرِّوايـة، وقـد صنفـت هـذه الرِّوايـة علـى اعتبـار أنَّهـا الأولى كـما صنفـت روايـات أخـر، فقـد سـبقت روايـة «زينـب» للدكتـور هيـكل، وعـلى كل حـال، فـإنَّ هـذا العمـلَ جـاءتْ فيـه مقدمـةٌ مقتضبـةٌ، علـى الرغـم أنَّ الفـنَّ الرِّوائـي كان في بدايتـه أو أن هنـاك بعـض الإرهاصـات لـه، وكان مـن المفـترض أنْ تـشرح أكثـر وتوضـح الهـدف والفكـرة.

المُقَدِّمَةُ المُقَفَلَةُ Introductionn fermee. Closed introduction

هـي تلـك المُقَـدِّمَةُ التـي تتسـمُ بالغمـوضِ ولا يُفهـم منهـا شيءٌ في البـدء؛ لأنهـا لا تُـؤدي إلى انفتـاح المتلقـي عـلى عـالم النَّـصِّ، بـل تـؤدي إلى الوقـوف عندهـا طويـلاً لمعرفـة مقصـد الكاتـب منهـا، فهـي مقفلـةٌ عـلى جزئيـة معينـة، وهـذا مـا عنـاه دريـدا في قولـه: «إنَّ النَّـصَّ لا يكـون نصـاً إلا إذا أخفـى طريقـة تأليفـه وقاعـدة تلاعبـه عـن النظـرة العابـرة والقـارئ المتعجِّـل؛ فالنـصُّ غـير منظـور ويصعـب إدراكـه واعتـبر كل المقدمـات غـير ملائمـة للنَّـصِّ الـذي تقدمـه»[2]. وإخفـاء طريقـة تأليفـه يقصـد منـه المقدِّمـة، وبالتَّـالي تكـون المقدِّمَـةُ مقفلـةً لا تؤدي إلى انفتـاح عـلى النَّـصِّ أو التعريـف بالنَّـصِّ أو حتـى لا يذكـر لمـاذا كتب النَّـصِّ؟ أو كيـف كتـب النَّـصِّ؟ وكان مقصـد جـاك دريـدا في ذلـك أنَّ القـارئ لا بُـدَّ أن

---

(١) محمـد السيد عبدالتـواب، نظريـة الروايـة العربيـة، المقدمـات الأولى، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، مرجـع سـابق ص ١١٩.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية مرجع مذكور ص ١٥٨.

يجهد نفسه للوصول إلى ما يقصده الكاتب، ويؤكد أهمية ذلك بأن المقدِّمَةَ ما هي إلا نصٌّ كاذب وهمي حول الرواية، ومن هنا كان لزاماً أن نتناول المقدِّمة، بأشكالها كافة، فجاك دريدا قد ألقى حجراً في الماء الراكد، حتى نبدأ ونرد على ما قاله، ونسأل أنفسنا هل المقدمة مهمةٌ أم لا وهل لازمة أم لا؟ وهنا وفي المقدِّمة المقفلة نبحث عن مثل هذه المقدِّمة فنجد عملاً للكاتب المصري السيد حافظ حمل عنوان «حتى يطمئن قلبي» ولم يبد الرأي القاطع في تقديمه للرواية عن الشخصية التي نوَّه إليها وهي شخصية صلاح الدين الأيوبي، فمن جهة يقول إن هناك من يسفِّه من شخصيته وهناك من يُجَّله ويقدره ويبعد عن كل ذلك ويقول في البدء إنه ليس بنبي ولا ولي ولا من الصالحين: «لست أنا الأول الذي يبحث عن صلاح الدين الأيوبي، ولست أول من يقول الحقيقة التي عميت عنها أعيننا، فالرجل ليس بنبي ولا ولي ولا من الصالحين فقد وصفه من قبل المؤرخ أبو شامة بقوله «البذيء» ووصفه المؤرخ ابن كثير بـ «السفيه»[1].. إلى هذا الحد نعي أنه ضد فكر صلاح الدين ولكن في المقدمة ذاتها نجده يقول عن صلاح الدين: «صلاح الدين الذي كان له دوي العاصفة قبل ٨٠٠ سنة في العالم الإسلامي والعالم العربي ووصف وقتها بالنِّسر العظيم»[2] فهو مَنْ يجله ويذكر ما كان يقال عنه ولم نعرف هل هو مع الصنف الأول الذين يسفهون صلاح الدين أم مع الصنف الثاني الذين يقدرونه حق قدره، فأصبحت المقدمةُ طريقاً لقراءة العمل، أي أنَّها أصبحتْ عتبةً نَصِّيَّةً ننظر منها إلى العمل، وباعتبار أنَّها كوةٌ مفتوحةٌ للعمل، أي أنَّ العمل سنرى فيه الصنفين المُحبين والكارهين لصلاح الدين الأيوبي.

الملاحظاتُ Remarques. Remarks

الملاحظات ما يلاحظ على شيء معين من أجل التنبيه إليه، وهناك عدد من الملاحظات في الأدب والعلم والطبِّ والهندسة والكيمياء والطبيعة، وفي كل

---

(١) السيد حافظ، حتى يطمئن قلبي، رؤيا للنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠١٧ص ١١.

(٢) المرجع السابق ص ١١.

الأحـوال الملاحظـة مـن المفاعلـة، أي الملاحظـة بشـقِّ العـين الـذي يـلي الصُّـدغ، وهـي تعليـق أو تنبيـه يُكتـب أو يلقـى حـول رأي أو موضـوع كـما جـاء في المعجـم، وفي الوقـت نفسـه فـإنَّ الملاحظـةَ مـا يؤخـذ عـلى الـرأي أو الكتـاب مـن هنـات، ونـرى في كتـاب «متـون الأهـرام» في بدايـة الصفحـات وتحـت عنـوان «ملاحظـات للقـارئ» عـدد ثـماني ملاحظـات عـن الكتـاب ومحتـواه ومـا فيـه مـن أمـور يجـب التنبيـه إليهـا، يقـول المترجـم في الملاحظـة الأولى: «تكتـب أسـماء الآلهـة المصريـة القديمـة في النَّـصِّ بنطقهـا الأقـرب للغـة المصريـة القديمـة، وكذلـك أسـماء المـدن والمقاطعـات وتركـت بعـض الكلـمات غـير واضحـة المعنـى في قيمتهـا الصوتيـة الأصليـة بـدون ترجمـة، ويكتـب كل ذلـك في الترجمـة بـين علامتـي تنصيـص «». والملاحظـة الثانيـة يقـول فيهـا: «هنـاك بعـض الجمـل أو الكلـمات المطموسـة في النـص، يمكـن معرفتهـا بنـاء عـلى المقارنـة مـع نصـوص شـبيهة، وتكتـب بـين قوسـين( ). والملاحظـة الثالثـة يقـول فيهـا: «هنـاك كلـمات غـير واضحـة المعنـى تترجـم وتكتـب هكـذا(...). الملاحظـة الرابعـة يقـول فيهـا: «هنـاك أجـزاء مطموسـة ولا يمكـن تخمـين تكملـة افتراضيـة لهـا وتكتـب هكـذا:.......»[1].
ومـن ثـم فـإنَّ هـذه الملاحظـات كانـت طريقـاً للمتلقـي والقـارئ لقـراءة العمـل أي قـراءة الكتـاب. فهـذه الملاحظـات هـي طريـق إنـارة لمـن سـيدخل إلى عـالم الكتـاب، خاصـة أنَّ الكتـاب مُتَرْجَـمٌ عـن اللغـة المصريـة القديمـة «الهيروغليفيـة» والتـي لا يعرفهـا إلا المتخصصـون، وكان لزامـاً عـلى المُترجـم أنْ يضـعَ تلـك الملاحظـات المهمـة للقـارئ.

بينـما الملاحظـة في الطـبِّ هـي تتبـع الحالـة الخاصـة للمريـض، ومعرفـة الاسـتجابة للعـلاج مـن عدمـه، وتوجـد في المستشـفيات أماكـن خاصـة تُسـمى «ملاحظـات» وهـي مـن أجـل التتبـع الدقيـق للحالـة، كـما هـو الحـال في عـلاج مـرض «الصفـراء» - مثـلاً- الـذي يـأتي للأطفـال وهـم صغـار، وكـذا في الحـالات الحرجـة، فالملاحظـة هـي تتبـع الحالـة ومـا سـتؤول إليـه الأمـور، كـما أن السَّـيدة الحامـل دائـماً معهـا دفـتر يسـمى دفـتر الملاحظـات؛ لتتبـع مراحـل تطـور الجنـين في

---

(١) متون الأهرام، ترجمة حسن صابر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ص ١٥.

بطنها، فما هذا الجنين إلا نَصٌّ له مقدمة في هذه الحياة، ثم يحيا فيها ثم ينتهي الأجل بالنهاية. وفي الكيمياء الملاحظة تتبع التجربة حتى يصل إلى النتيجة ثم تؤدي الملاحظة في النهاية إلى الاستنتاج. وفي البحث العلمي فإنَّ الملاحظة شيء خطير جداً، لأنَّها تَتَبْعٌ لمراحل بحث علمي قد يؤدي إلى نتائج تخدم البشرية جمعاء، وإن لم تكن الملاحظة دقيقة فسيفشل البحث، فالملاحظة في هذه الحالة تحتاج إلى عقل يقظ يقوم بتسجيل كل ما يظهر حين يقوم الباحث بتطبيق شيء معين في بحثه العلمي؛ سواء أكانت تجارب علمية أو تتبع لمسيرة نبات معين أو تتبع ومراقبة ثورة بركان أو سير الكواكب في السماء، فالمراقبة هنا أو الملاحظة من أجل معرفة أشياء قد تفيد البشرية جمعاء وتصبح الملاحظة الدقيقة في كل شيء من الأهمية بمكان وعتبة نصية من عتبات النصوص، لأنَّ البحثَ العلمي أياً كان شكله هو نَصٌّ والنَّصُّ له عتباتُه التي تخلِّده وتجعله يحيا حياةً أبدية. ويوجد ما يسمى بـ «سجل الملاحظات» عند الأديب، وهو ما يقوم الأديب بتسجيل ملاحظاته فيه حول موضوعات معينة وأفكار قد تأتي إليه بين الفينة والأخرى، فيخشى ضياعها، وهذا ما نلاحظه عند كثير من الكتاب يحملون في جيوبهم ما يكتبون فيه، وهذا الأمر يجرنا إلى الحديث عن جزئية مهمة من المتفاعلات النَّصِّيَّة وهي الميتانص أي النَّصُّ الميت، بمعنى أنَّ الكاتبَ إذا شرع في فكرة موضوعٍ بعينه يظل يدون ملاحظاته حول هذا الموضوع وتلك الفكرة قبل أن يخطَّ فيه، وفي هذه الحالة تصبح تلك الملاحظات نصاً ميتاً يبعث فيه الروح بعد أن يقوم بتدوين ما جمعه من ملاحظات وأفكار وتحبيرها، وتشذيبها. من هنا فإن الملاحظة من العتبات المهمة للنصوص عامة، سواء أكانت في الطب أم الهندسة أم الكيمياء أم الفلسفة أم الأدب أم... المَلاحِق Accompagnement. Accompanying

الملاحِقُ اسم فاعل من لاحَقَ مفردها مُلْحَقٌ، وهي كلُّ ما لحق النَّصَّ الأساسي بعد الانتهاء منه، وهذه المَلاحقُ لها علاقةٌ وطيدةٌ بالنَّصِّ الأصلي، فقد جاءتْ من أجل إكمال ما تم الإشارةُ إليه في المتن، وهي من المؤكَّد إضافة حقيقية للعمل، وملحق الكتاب ما يلحق بالكتاب من إضافة أو زيادة بعد الفراغ منه، وكما يقال كل مولود ملحقٌ بأبيه ومنسوب إليه، وملحق

الجريـدة تلـك الأوراق التـي دائـماً مـا نراهـا في الأعـداد الأسـبوعية أو تلـك الأوراق الإضافيــة مثــل الملحــق الثقــافي أو الملحــق الأدبي..، يضــاف إلى ذلــك مُلحــق الاتفاقيــة، وهــي البنـود الملحقـة التـي تكمـل مـا نقـص في المتـن أو أنَّهـا جـاءت بعـد الانتهـاء مـن الاتفـاق وتـأتي كذلـك للتفسـير وكذلـك الأمـر في المعاهـدات والاتفاقيـات الدوليـة، لذلـك فـإنَّ الملحـق الخـاص بالمعاهـدات الدوليـة مـن الأهميـة بمـكان، بحيـث يصبـح مفسـراً لبعـض النصـوص التـي وردت في أصـل تلـك المعاهـدات أو الاتفاقيـات مـن ثـم فـإن الملحـق هـو تبيـان وتوضيـح مـا لـزم النَّـصَّ الأسـاسي.

ونـرى تلـك الملاحـق في نهايـات الرَّسـائل العلميـة، ويـأتي بهـا الباحـث أو الـدَّارسُ للتأكيـد عـلى مـا ذكـره في المتـن، ونأخـذ مثـالاً عـلى ذلـك وهـو رسـالة علميـة للدكتورعبـد الله تـوام الجزائـري قدَّمهـا لنيـل درجـة الدكتـوراه في الأدب العـربي حملـتْ عنـوان «دلالات الفضـاء الرِّوائـي في ظـل معـالم السـيميائية» ونـراه وقـد سـطر في نهايتهـا الملاحـق الخاصـة بهـذه الرسـالة تحـت عنـوان «الملاحـق»[1] بخـط مميـز ذكـر فيهـا ملخصـاً لمـا سـيأتي ذكـره عـبر تلـك الملاحـق وهـي عـلى التـوالي ١- بطاقـة فنيـة عـن الروائـي عبدالرحمـن منيـف ٢-ملخـص روايـة «الآن هنـا..أو شرق المتوسـط مـرة أخـرى» ٣- ثبـت المصطلحـات الـواردة في البحـث ٤- ترجمـة الأعـلام ٥- الرمـوز المسـتملة في التوثيـق». ثـم يبـدأ الباحـث في شرح وتوضيـح مـا تـم تلخيصـه في بدايـة الملاحـق، والتـي تعتـبر مـن الأهميـة بمـكان، ذلـك أن تلـك الملاحـق وضحـت مـا بـدأه الكاتـب في المتـن وأبـرزت بعـض الأمور المهمـة التـي يجـب عـلى القـارئ النظـر إليهـا، قبـل البدايـة في الكتابـة، باعتبـار تلـك الملاحـق عتبـات نصيـة مهمـة، ونـرى ذلـك في شرح تلـك الملاحـق، يقـول عـن عبـد الرحمـن منيـف إنـه: «أحـد أهـم الروائيـين العـرب في القـرن العشريـن، حيـث اسـتطاع في رواياتـه أن يعكـس الواقـع الاجتماعـي والسـياسي والاقتصـادي والثقافي

---

(١) د. عبـدالله تـوام، دلالات الفضـاء الروائـي في ظـل معـالم السـيميائية، روايـة الآن هنـا..أو شرق المتوسـط مـرة أخـرى» لعبـد الرحمـن منيـف، رسـالة دكتـوراه ، جامعـة وهـران كليـة الآداب والفنـون قسـم اللغـة والأدب العـربي، الجزائـر ص ٣٧٩.

العربي، خاصة في دول الخليج العربي. يعتبر منيف من أشد المفكرين العرب المناوئين للأنظمة العربية من خلال رواياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وأعمال أخرى غير روائية»[1]. ثم يعدد الأعمال الخاصة بالكاتب، وبعد ذلك يقوم بتلخيص الرواية التي كانت أساس البحث، وهي رواية «الآن هنا..أو شرق المتوسط مرة أخرى»، حيث إن عبدالرحمن منيف له رواية سابقة عنوانها «شرق المتوسط» التي نشرت عام ١٩٧٥، وفي تلخيصة للرواية يبرهن على أهميتها، وكيف أنَّها تعدُّ من أدب السجونِ والمعتقلات، وكأنَّه يتناول الروايتين في سياق واحد، يقول في ذلك: «رواية الآن..هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» تتحدث عن مأساة سجينين التقيا مصادفة في مستشفى كارلوف بمدينة براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا عادل الخالدي وطالع العريفي، الأول من مدينة موران بعد أن سُجن عشر سنين في سجونها، وقد لاقى من التعذيب والوحشية أبشع صور الاضهاد والظلم....»[2] من ذلك التلخيص الأولي للرواية اطلعنا الكاتب على العمل، وأننا سنجد به تعذيباً واضطهاداً ينعكسان على العمل من أوله إلى آخره؛ لذلك فإنَّ هذا المُلحق يُعتبر إضاءةً حقيقيةً للنَّصِّ المدروس وعتبة من عتباته. وفضلاً عمَّا تقدم فإنَّ هناك ملاحقَ أخرى في العمل منها ما جاء تحت عنوان «ثبت المصطلحات» يشرح تحته أولاً معنى ذلك المصطلح، ثم يقوم برصد عدد كبير من المصطلحات الموجودة في العمل، وترجمتها إلى اللغة الفرنسية المستخدمة في البحث على سبيل المثال «عامل»..Actant. و»الفعل» Acte. و»الفعل السردي»..Acte narrative[3]..، ويظل على هذا المنوال في الملاحق المختلفة للعمل؛ لذلك فإننا نقول إنَّ: الملاحق الموجودة في نهايات الأعمال أو حتى في الاتفاقيات الدولية، تعتبر إضاءةً للعمل الأصلي، أو تفسيراً لبعض بنود الاتفاقيات، وعليه نعتبر الملاحق عتباتٍ نصية يجب دراستها ومعرفتها وإعطاءها حقها.

---

(١) المرجع السابق ص ٣٨١.

(٢) المرجع نفسه ص ٣٨٤.

(٣) المرجع نفسه ص ٣٨٩.

مـن تأثـر بهـم المؤلِّـف Ceux par qui l'auteur est influence. Those that influenced the author.

مونتيسكو الفرنسي حين كتب «روح القانون»، تأثر به جان جاك روسو، فكتب «العقد الاجتماعي»، وكان هذان الكتابان من أسباب قيام الثورة الفرنسية، والشَّاهد هنا أن روسو تأثر بمن سبقوه، ومن تأثر بهم المؤلف تدخل ضمن المدرسة التي ينتمي إليها، ولكنَّ الفارقَ يوجد في أن الذي قد تأثر به المؤلف، قد تكون لديه خلفيات مختلفة عمَّا لدى التلميذ، وهنا تكمن الخصوصية، فقد يتأثر بالفعل، ولكن تبقى هناك أشياء خاصة بكل كاتب على حدة، وقد يتأثر الكاتب بكاتب آخر، ولكنه لم يتبع مدرسته كاملاً، فإذا ما نظرنا إلى الأستاذ نجيب محفوظ فقد كان متأثراً بالكاتب الإنجليزي وولتر سكوت، وأراد أن يحذو حذوه في كتابة تاريخ بلاده عبر الرِّواية، ولكنَّ نجيب محفوظ لم يفعل ذلك كاملاً، بل كتبَ ثلاث روايات فقط، عبث الأقدار وكفاح طيبة ورادوبيس عن التاريخ الفرعوني. فضلاً عن ذلك، فإنَّ الذين تأثر بهم المؤلف نراهم في إبداعه، بمعنى أن الأثر لم يكن فقط في كلام المؤلف عن أساتذته ومعلميه، بل إن هذا الأثر موجود بالفعل في أعماله الأدبية؛ ذلك أن الكاتب المحب لأستاذه الذي أخذ منه الكثير لا بد وأن يعترف بالفضل وهو ما يطفو بالفعل على السطح في أعماله، فعلى سبيل المثال نرى كتابات يوسف القعيد التي عاشت أجواء القرية كثيراً فهو قد قرأ ماضيه وهضمه جيداً خاصة ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل في روايته « زينب « وهذا لا يعيب الكاتب أن يحذو في منهجه الكتابي من سبقوه وليس فقط ما خطه الدكتور هيكل، بل أيضاً ما سرده عبدالرحمن الشرقاوي في روايته العظيمة «الأرض»، كان له الأثر عند يوسف القعيد وغيره من كتاب الرواية، لذلك لا بد أن يعتبر من تأثر بهم المؤلف من عتبات النَّصِّ؛ حتى تكون مفتاحاً لدراسته، حين نلمح جزءاً من فكر السَّابق في عمل اللاحق نأخذه ونحلله، كي نصل من خلاله إلى ما يريده اللاحق على السابق، وتعتبر تلك الأشياء من النصوص الموازية للأعمال الأدبية، وهذه جزئية يمكن للباحث تناولها

في الكاتـب، وربـما يكـون مـن تأثـر بهـم الكاتـب مجموعـة مختلفـة مـن مـدارس متعـددة فيصبـح، مـن ثـم، موسـوعي المعرفـة إذا ظهـر ذلـك التأثـر في فكـره الأدبي، والجديـر بالذكـر أن التأثـير والتأثـر معـروف في الفكـر العـربي القديـم، بـل يمكـن لنـا أن نسـعى إلى أبعـد مـن ذلـك، فنجـده في الأدب المقـارن بـين لغتـين مختلفتـين. وتبقـى قضيـة التأثـير والتأثـر مـن القضايـا المهمـة التـي أفـرد لهـا علماؤنـا الكبـار مؤلفـات ضخمـة، وقـد أشـار العـالم اللغـوي الدكتـور أحمـد مختـار عمـر إلى هـذه القضيـة في كتابـه «البحـث اللغـوي عنـد العـرب»، وخصـص جـزءاً كبـيراً منـه للحديـث عـن قضيـة التأثـير والتأثـر يقـول «كـما أن العـرب قـد تأثـروا بغيرهـم ممـن سـبقهم، فقـد أثـروا في غيرهـم بعـد أن تمثلـوا الثقافـات الأجنبيـة المتنوعـة. وقـد امتـد تأثيرهـم أو احتـمالات تأثيرهـم عـلى الأقـل، إلى شـعوب كانـت أسـبق منهـم في الـدرس اللغـوي مثـل الهنـد والسريـان، والمصريـين، وهنـاك جانبـان بـارزان أثـر فيهـما العـرب في غيرهـم وهمـا: النحـو والمعجـم»[1]. ولا بـد أن نفـرق بـين جزئيـة مـن تأثـر بهـم الكاتـب والسرقـات الأدبيـة التـي رأيناهـا هنـا وهنـاك، فالتأثـير يكـون واضحـاً في الفكـر والمدرسـة التـي ينتمـي إليهـا.

المؤلِّفُ الضِّمني Implied author. Le suppose autheur

المؤلِّـفُ الضِّمنـي في العمـل هـو ذلـك القابـع بجـوار المؤلِّـف الحقيقـي وبداخله، يأخـذ مـن فكـره بعـد أن ينتهـي مـن الكتابـة ويجنـح للرَّاحـة، والكاتـب الضِّمنـي يبـدو في تأويـلات القـارئ للنـصِّ أو المتلقـي، حيـث تلتقـي رؤى الكاتـب الضمنـي مـع المتلقـي وفـق تأويلاتـه، أي أنَّ المؤلِّـفَ الضِّمنـي لـه علاقـة بالمتلقـي بمجـرد انتهـاء الكاتـب الحقيقـي مـن الكتابة وتـرك النـصِّ للتأويـل والقـراءة، أي أنَّ العملية التواصليـة هـي الرابـط بـين المؤلـف الضِّمنـي والمتلقـي وفـق التأويـل، والجديـر بالذكـر أن نظريـة التلقـي هـي مـن أحدثـتْ الكاتـب الضِّمني في العمـل أو المؤلِّـف الضِّمني، حيـث يـأتي المؤلِّـفُ الضِّمني للعمـل بعـد انتهـاء الكاتـب الحقيقـي مـن

---

(١) د. أحمـد مختـار عمـر، البحـث اللغـوي عنـد العـرب، مـع دراسـة لقضيـة التأثـير والتأثـر، عـالم الكتـب، الطبعـة السادسـة، القاهـرة ١٩٨٨ ص ٣٥٧.

تفريغ شحناته الأدبية، ومن هنا فنحن في حاجة إلى المؤلِّفِ الضِّمْني والمتلقي الضِّمني، حتى يكون هناك تواصل غير مباشر في تفسير النص، ويصبح من ثم المؤلِّفُ الضِّمْنَي عتبةً مهمةً من عتبات النصِّ، فمن خلاله نبحث في التلقي، ونظرية التلقي « هي نظرية جمالية مثل أية نظرية أخرى نشأت ضمن سياق مركب، وكانت واعية بتركيب الظواهر وبذاتية الملاحظ وبمحدودية ملاحظته وبنسبيتها، ولذلك فإنها لا تزعم أنها مطلقة، وأنها جاءت بالقول الفصل»[1] .. والجدير بالذكر أن تلك النظرية قد نشأت على يد الألماني ياوس، وجاءت نتيجة طبيعية للمناهج الأدبية المتصارعة على البقاء، فليس جديداً أن يقال: «إن نظرية التلقي نشأت من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنيوية والسيميوطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب»[2].. وبالتالي فإن المؤلِّفَ الضِّمني مرتبطٌ من قريبٍ أو بعيدٍ بنظرية التلقي. ويدخل على الخط في هذا المضمار التفرقة بين راوي القصة ومؤلف القصة؛ لأن راوي القصة غير المؤلِّف تماماً؛ فالمؤلف هو ذلك الشخص الجالس خلف المكتب يكتب بينما الراوي هو الذي يتحرك عبر أوراق القصة، وله وجهة نظر قد تختلف مع المؤلف «فالراوي الذي يتحدث في القصة ليس هو الذي يكتب سطورها، وليس هو الموجود خلف المكتب ممسكاً بالقلم وإنما تخضع كلها لقوانين الرمز السيميولوجية»[3]. وتأكيداً على علاقة المؤلِّف الضِّمني بالقارئ في نظرية التَّلقي يذكر لنا الدكتور صلاح فضل العلاقة بين الراوي - على اعتبار علاقته بالشخصيات داخل العمل بعيداً عن المؤلف الحقيقي، وأيضاً على اعتبار ما أكده بأن الراوي يمثل الرؤية المصاحبة للشخصية في العمل (وهو ما توصلنا إليه باعتباره المؤلف الضمني) - وبين القارئ «فصورة الرَّاوي ليست صورةً وحيدةً منعزلة، بل تصحبها منذ بدايتها في الصفحة الأولى

---

(١) نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣ص ٤٥.

(٢) نظرية التلقي، المرجع السابق ص ٧.

(٣) د. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الثاني، دار الكتاب المصري، الطبعة الأولى القاهرة، ٢٠٠٧ ص ٦٢٢.

صورة أخرى هي صورة القارئ؛ وكما أن علاقة الراوي بالمؤلف تتذبذب قرباً وبعداً، فإن صورة القارئ هذه لا تنطبق على شخص معين، بل تأخذ نفس العلاقة المرنة المذبذبة، وكلتا الصورتان تتوقف على الأخرى، وهاتان صورتان لازمتان لأي عمل إبداعي»[1]. ومن ثم فالمؤلف الضمني عتبةٌ مهمة من عتبات النص يمكن قراءة النص من خلالها.

المؤَّلف الغلافي Auteur de couverture. Cover's author

يقترب المؤلف الغلافي من «اسم المؤلف»، وذلك بسبب اسمه المعروف أو غير المعروف، فالاسم الموجود على غلاف العمل هو اسم الكاتب بلحمه وشحمه كما يقال، وهو المعروف لدى أصدقائه ومعارفه أو بين محبيه، وهو ينفصل تماماً عن الاسم بداخل العمل أو عن الراوي الذي يتقمص أحياناً شخصيات معينة خاصة في ظل الحوارات، لكل ذلك فإن المؤلف الغلافي هو الاسم الخارجي للكاتب الذي كتب العمل، وهنا لا بد أن نذكر ما قاله الدكتور صلاح فضل حول الراوي حيث» يتصل بمشكلة الشخصية في القصة مشكلة مَنْ يقدمها، فمن هو خالق القصة؟ هناك سلسلة من الإجابات المتعددة عن هذا السؤال، أقربها إلى المألوف ما يقوله الناس عادة من أن خالق القصة هو المؤلف، هو هذا الشخص بالذات المسمى بكذا والذي يمسك بالقلم ويكتب قصة؟»[2].

المؤلِّفُ النصِّي Auteur textual. Textual author

المؤلف النَّصِّي هو ذلك المسمى بالمؤلف الحقيقي للعمل، ويندرج أيضاً تحت مسمى اسم المؤلف الذي سبق أن تناولناه، وكيف أن اسم المؤلف بمفرده عتبةٌ من عتبات النصوص، لأننا حين نُقْدِمُ على قراءة عمل ونحن عالمون بمؤلِّفه، فإننا نعطي أنفسنا الثقة في أن هذا المؤلِّف لهذا النصِّ لن

(١) د. صلاح فضل، المرجع السابق ص ٦٢٣.
(٢) د. صلاح فضل، المرجع نفسه ص ٦٢١.

يخذلنا لأننا متابعون لأعماله، أي أن له رصيدٌ، ولولا أعماله السابقة ما اقتربنا منها بهذه الثقة، ولولا أن نصوصه المكتوبة رائعة وعظيمة ما كان هناك اهتمام بقراءة عمله الجديد، وهذا ما يحدث حين يكون هناك متابعون لمؤلِّفٍ بعينه يترصدون أعماله، وهو أمر موجود بقوة في العالم الغربي، حيث نشاهد أن هناك طابوراً طويلاً في انتظار خروج كتابٍ معينٍ أو رواية لكاتب بعينه، الأمر الذي يجعل من المؤلف عتبةً من عتبات النص من أجل قراءة أعماله.

(ن)

النَّاقِـدُ Le critique. The critic

النَّاقِــدُ هــو الأديــبُ والجَوَاهِرْجِــي الــذي يقــوم بعمليــة تفســير النُّصــوصِ بِطُـرقٍ شــتى ومناهــج مختلفــةٍ، شريطــةً أن يكــون متشــبِّعاً مــن قراءاتــه، متمكنــاً مــن أدواتــه، مــن هنــاً يقــع عليــه عــبءٌ عظيــمٌ يتمثَّــل في انتقــاء النُّصــوص التــي يُقبــل عــلى تفســيرِها، وكــون النَّاقِــدُ عتبــةً مــن عَتَبَـاتِ النُّصــوصِ، فــلأنَّ بإمكانــه، وفــق قراءتــه النَّقديــة، أنْ يجعــل المتلقــي يُقبــل عــلى قــراءة العمــل أو يجعلــه يعــزف عــن قراءتــه، فهــو يقــوم بــدور جوهــري في الوقــت نفســه خطــير. وليســت عبــارة «مــوت الناقــد»، التــي أطلقهــا رونالــد ماكدونالــد إلا غــيرةً عــمَّا يحــدثُ في النقــد الأكاديمــي مــن تراجــع في بعــض الأحيــان؛ حيــث إنَّ النَّقــدَ الأكاديمــي قــد تراجــع دورُه وتضــاءل تأثــيرُه وضعفــت صلتــه بالقــرَّاء، وفي الوقــت نفســه نــرى النَّقــد الثَّقــافي قــد تصــدَّر المشَــاهِدَ النَّقديــةَ في الغــرب، خاصــة في النِّصــف الثَّــاني مــن القــرن المــاضي حــين انســحب الناقِــدُ وعكــف عــلى كتابــة النَّــقدِ الأكاديمــي فقــط دون الاهتــمام بالنقــد التنويــري الثقــافي، وأصبــح دورُ النَّاقِــدِ لا محالــة دوراً عظيــماً في إعــادة تفســير النَّــصِّ والكشــف عنــه بسبله المختلفــة، رغبــةً في اســتجلاء القيــم النقديــة الرفيعــة وإظهارهــا للمتلقــي، وفي نهايــة القــرن المــاضي بــدأ الناقــد يهتــم بقضايــا النقــد الأكاديميــة والثقافيــة، فــما كُتــب عــن «أولاد حارتنــا» لنجيــب محفــوظ شــغل القــرَّاءَ ومحبــي الأدب، وجعلهــم يلهثــون وراء شراء «أولاد حارتنــا» وقراءتها، بعــد أن صُــودرتْ، وهــي روايــة تســتحق التقديــر مــن كاتــب متمكــن مــن كتاباتــه، ويــأتي دورُ النَّاقــدِ ليفحــص تلــك الرِّوايــة وذلــك العمــل الــذي أثــير حولــه الكثــيرُ

مـن الذوبعـات، فـإنْ كان الناقـد في هـذه الحالـة متأثـراً بالأهـواء التـي لا تخضـع لمنهـج نقـدي فهـو لم يسـتطع مجـاراة النَّـصِّ الـذي بـين يديـه، ولكـن النَّاقـد المتمكن مـن أدواتـه هـو مَـنْ يقـوم بقـراءةِ العمـل قـراءةً مسـؤولةً، ويعبِّـر عـن رؤيتـه أمام مـا قـرأه بمنهـج يرتضيـه، ليقـدِّم مـن خلالـه الرِّوايـةَ للقـرَّاء والجمهـور، فهنـاك الكثيرُ مـن القـرَّاءِ والمُتلقـين ينتظـرون ناقـداً بعينـه أو عـدداً مـن النَّقـاد يطمئنـون إلى نقدهـم، حتـى يطمئنـوا هـم الآخـرون إلى الرِّوايـة نفسـها. وإذا تعـرَّض للرِّوايـة أو لأي عمـلٍ أدبي أو فنـي ناقــدٌ ليـس محترفـاً لمهنـة النَّقـد أو ليـس ضليعـاً فيهـا، أو عاشـقاً لهـا، فـإنَّ الأمـرَ قـد يختلـف؛ لأنَّـه لـن يتفهـم المقصِـدَ الـذي يرمـي إليـه الكاتـبُ أو الرَّسـام أو النَّحـات مـن عملـه، فـإذا نظرنـا إلى نقـد الدكتـور صـلاح فضـل إلى روايـة «أولاد حارتنـا»، وحديثـه عـن التَّشـفير في هـذا العمـل، وأنَّ هنـاك مـن لم يفهـم مقصديـة الكاتـب مـن العمـل، فنجـده يقـرِّب العمـلَ مـن المتلقـي بطريقـة بسـيطة وسلسـة عـن طريـق اسـتخدام المنهـج السِّـيميولوجي العلامـاتي يقـول: «ولعـلَّ هـذه الفكـرة نفسـها التـي كانـت منشـأ «السـيميولوجيا» أن تهدينـا إلى مفتـاح التحليـل النقـدي لملحمـة نجيـب محفـوظ «أولاد حارتنـا»، خاصـةً لأننـا إزاءهـا أمـام مفارقـة طريفـة، إذ تصـدى للحكـم عليهـا ومصادرتهـا قـومٌ لا شـأن لهـم بالنقـد ولا علـم لهـم بوسـائله وأدواتـه، وأخـذاً بالشـبهة والظـن وتحرجـاً في قضايـا الديـن وادعـاء للفهـم والتحليـل، بينـما أحجـم معظـم النقـاد عـن وظيفتهـم الحقيقيـة إيثـاراً للسَّـلامة وربـما عجـزاً عـن إثبـات أمـر أولي وبديهـي :أننـا أمـام عمـل فنـي عظيـم لـه قوانينـه ونظمـه الخاصـة المسـتقلة، مهـما كانـت نوعيـة المـادة الدينيـة الميتافيزيقيـة، والأسـطورية الشـعبية التـي يتكـون منهـا»[1]. فالوسـيلة التـي اتخذهـا الناقـد كـي يثبـت قـوة تلـك الرِّوايـة اسـتخدامه للسِّـيميولوجيا باعتبارهـا أداةً للنَّاقـد ومنهجـاً يخـوض النَّـصَّ مـن خلالهـا، ولإثبـات أنَّ مـن قـرأ الرِّوايـة لم يـدرك مقصديـة الكاتـب إشـارياً أو علاماتيـاً، وهـذا العلـمُ الـذي لجـأ إليـه واتخـذه طريقـاً فريدينـان دي سوسـير لمعرفـة حيـاة العلاقـات الاجتماعيـة في حضـن الحيـاة

(١) د. صـلاح فضـل، شـفرات النـص، الطبعـة الثانيـة، دار عـين للدراسـات والبحـوث الإنسـانية والاجتماعيـة، القاهـرة ١٩٩٩ص ١٧٧.

الاجتماعيـة. وهنـا يـأتي دور النَّاقـد المسـتنير حتـى يفسِّر النَّــصَّ فالسِّـيميولوجيةُ أصبحـتْ طريقـاً صحيحـاً في تفسـير النَّــصِّ وأصبـح النَّاقـد نفسـه الواعـي طريقـاً لقـراءة النَّــصِّ، وعتبـةً مـن عتباتـه المهمَّـة والعظيمـة.

وتأكيـداً عـلى دورِ النَّاقـد نجـد مـا حـدث حـين صَـدَرَ كتـاب «في الشِّــعر الجاهـلي» للدِّكتـور طـه حُسـين، فقـد انـبرى معظـم النُّقـاد في الهجـوم عليـه، وكيـف أنَّ طـه حسـين، حـين اسـتخدم منهـج الشَّـك لإثبـاتِ مـا يعتقـد أنَّـه صحيـح قـد وقـف ضـده الكثـيرون، لدرجـة أنَّ الأمـرَ وصـل القضـاءَ، ولكنَّنـا هنـا لسـنا في مجـال الـرَّدِ، بـل نريـد أن نبـين أنَّ الناقـدَ لـه دورٌ عظيـمٌ في قـراءةِ النَّــصِّ، ومـا كُتب حـول النَّــصِّ الـذي سـطَّره طـه حسـين مـن النُّقـاد كان باعثـاً عـلى شراء كتابـه، ولم تنتـه المقـالاتُ التـي كُتِبـتْ عنـه منـذ أنْ صَـدَرَ في عشرينيـات القـرن المـاضي، وحتـى عصرنـا الحـاضر، فـما زال النُّقـاد يَكتبُـون عنـه مقالاتهـم؛ سـواءً بالرِّضـا أم بالرفـض، فالموضـوع قـد أثِـير عـبر قـرنٍ مـن الزمـانِ، وكان النَّاقِـدُ صاحـبَ الـدور الأكـبر في تلـك الإثـارة وعليـه، فـإنَّ دور النَّاقـد دورٌ لا يمكـن إغفالـه وعتبـة مهمـةٌ مـن عَتَبَـاتِ النُّصـوص، فحـين نتعـرض لمـا كُتـب في الأوقـات المتأخـرة حـول هـذا الكتـاب نجـد الدكتـور عبدالمنعـم تلِّيمـة قـد خـطَّ مقالـة مطولـة، حملـت عنـوان «مدخـل لقـراءة في الشِّـعر الجاهـلي» يقـول في بدايـة مقالتـه عنـد تقديمـه لهـذا الكتـاب: «مـن الكتـب مـا يضيفـه التَّاريـخ إلى أمهـات الكتـب الخوالـد؛ لأنَّ هـذا المضـاف يفتـح السُّـبل أمـام الناظـر، وإعـمال العقـل وأمـام البحـث ومناهـج العلم. مـن هـذه الكتـب (في الشِّـعر الجاهـلي) الـذي صـدر بهـذا العنـوان منـذ ثمانـين سـنة (١٩٢٦) حولـه حركـة واسـعة جعلـت طـه حسـين يحـذف منـه سـطوراً ويعيـد نـشره في السَّـنة التَّاليـة (١٩٢٧)»[1]. ويشـير الدكتـور تليمـة إلى أهـم مـا كان عنـد النُّــقاد في مقالاتهـم؛ حيـث اهتمـوا بمسـألتين همـا قضيـة انتحـال الشِّـعر في العـصر الجاهـلي، والثَّانيـة أنَّ مـا كتبـه طـه حسـين يعتـبر قاعـدةً ثقافيـةً مهمـةً حـين نقـوم بـأي دراسـة للمـوروث الثَّقـافي العـربي، مـن هنـا فـإنَّ النَّاقـد عـلى وعـي بـما يُقـدم عليـه مـن كتابـة، بعـد قراءتـه العمـل ثـم يشـهر سـيوفه بعـد ذلـك شرط أن

(١) د. طه حسين، في الشِّعر الجَّاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

تكـون لديـه أدواتـه. ويذكـر الدكتـور جابـر عصفـور أهميـة هـذا الكتـاب باعتبـاره واحـداً مـن نقـاد العـصر الحـاضر ولديـه أدواتـه التـي تمكنـه مـن النقـد الأكاديمـي والثقـافي، ويؤكـد أهميـة الفكـر ومـا تفعلـه الصدمـات يقـول: «فالفكـر لا يتطـور إلا بالصدمـات الحـادة أو الانقطاعـات المعرفيـة التـي ينتقـل بهـا مـن حـال إلى حـال، ويتقـدم بهـا مـن عهـد إلى عهـد»[1] ويقصـد هنـا مـا فعلـه طـه حسـين بكتابـه «في الشِّـعر الجاهـلي» مـن هنـا نسـتطيع أن نقـول إنَّ النَّاقِـدَ المتبـصِّر المسـتنير يعتـبر مـن الأهميـةِ بمـكان ومـا يقولـه نـصٌّ مـوازٍ للعمـل وعتبـةً نصيـةً مهمـةً ترفـع لهـا القبعـات، فلـولا مـا وُجِّـه لكتـاب «في الشـعر الجاهـلي» مـن نقـد النقـاد مـا قـرأ أحـد هـذا الكتـاب.

النَّـصُّ المـوازي التَّأليفـي [الميتانـص] . Readacted parallel textèdigèl rèTexte parrall

النـصُّ المـوازي التأليفـي هـو المسـودَّة الأولى لأي عمـلٍ، حيـث يضـع المؤلِّـفُ الخطـطَ التـي سـيقوم باتِّباعهـا في العمـل المقبـل عليـه، وهـو أشـبه بعمـل خطـة للماجسـتير أو الدكتـوراه، والمسـوداتُ الأول للعمـل عتبـاتٌ نصيـةٌ بحكـم أنَّهـا المرجـع الأول للكاتـبِ وأول خربشـات للعمـل، يعـود إليهـا كل فـترة مـن فـترات التأليـف فالكاتـب أو الأديـب أو الرَّسـام قبـل أن يبـدأ في عملـه يقـوم بكتابـة الخطـوط العرضيـة لمـا سـيقوم بعملـه، فـإذا أراد الكاتـبُ كتابـة روايـةً، فإنَّـه يضـع خطـةً مسـبقةً يفرغهـا عـلى ورقٍ، بحيـثُ تصبـح هـي المصبـاحُ المـضيء لـه حـين يقـوم بالكتابـة، لأنَّ مرحلـةَ الكتابـةِ تـأتي بعـد معانـاة مـن وضـع خطـةٍ لهـا، خاصـة في الأعـمالِ الإبداعيـةِ مثـل الرِّوايـة والقصـة القصـيرة، ونذكُـرُ مـا كان يفعلـه نجيـب محفـوظ؛ حيـث كان يخـط تخطيطـاً هندسـياً دقيقـاً ومربعـات، بحيـث يجعـل كلَّ شـخصيةٍ في مربـع معـين، ويكتـبُ وقـتَ ظهـور تلـك الشَّـخصية، ومتـى تتحـدث، وكيـف يكـون ذلـك الظهور، وحتـى وإنْ لم يـدوِّن تلـك المُسْـودة في ورقـات مكتوبة فهـو يضعهـا في ذاكرتـه. ومـا فعلـه نجيـب محفـوظ أيضـاً حـين أراد أن يكتـب تاريخ

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٥.

بـلاده القديـم عـبر الرِّوايـة، متأثـراً في ذلـك بوولـتر سـكوت الإنجليـزي الـذي كتـبَ تاريـخ بـلاده روايـةً، يعتـبر في حـد ذاتـه نصـاً موازيـاً تأليفيـاً، لأنَّـه جـاء بورقـة وقلـم ودوَّن مـا يقـرب مـن سـبعين عنوانـاً لروايـات سـيقوم بتأليفهـا في المسـتقبل عـن التَّاريـخ الفرعـوني، وبالفعـل قـد بـدأ ولكنَّـه لم يكمـل هـذا المشروع الكبـير واكتفـى فقـط بكتابـة ثـلاث روايـات «عبـث الأقـدار» و «كفـاح طيبـة» و«رادوبيـس». مـن هنـا نعـي أنَّ النَّـص الموازي التأليفـي هـو عتبـةٌ مـن عتبـات النصـوص الخارجيـة. وإضافـة إلى مـا سبق وتأكيـداً عـلى النَّـصِّ المـوازي التأليفي، ولمـا كنـتُ مقرَّبـاً مـن كاتـبٍ مـصري معـروفٍ هـو جمـال الغيطـاني، فقـد لاحظـتُ أن لديـه في جيبه نوتـةً لا تفارقـه أبـداً وعلمـتُ منـه حـين سـألته أنَّـه يقـوم بتدويـن ملاحظاتـه فيهـا يوميـاً عـن الحيـاة والطِّبـاع والبـشر، ومـا قـد يعـنُّ لـه مـن أمـور الحيـاة، خاصـةً إذا سـافر إلى دولـة أخـرى في مؤتمـر أو غـيره أو في رحلـة مـن الرحـلات، وأصبحـت هـذه النوتـة نصَّـاً موازيـاً تأليفيـاً للكاتـبِ، وهـي مـا يمكـن أنْ نطلـق عليهـا الميتانـص؛ حيـث يسـتعين بهـا في كتابـة أعمالـه الرِّوائيـة، وأن مـا يضيفـه أو يحذفـه يكـون موجـوداً في هـذه النُّوتـة حتـى «الشَّـخبطة» أو الحـذف هـو في حـد ذاتـه نصَّـاً موازيـاً للعمـل لمـاذا؟ لأنَّـه لـو دون ذلـك لقلـلَ مـن قيمـة العمـل فهـو يقـوم بمسـح ومحـو مـا لا يفيـد.

[انظر طقوس الكتابة- الببليوجرافيا- التضاريس النصية]

النصُّ الموازيُّ الخارجي Texte parrall externe. External parallel texté

النـصُّ المـوازيُّ الخارجـي هـو ذلـك النـصُّ المكتـوبُ أو المسـموعُ أو المرئـيُ عـن العمـل الأصـلي «النـص» أي أنَّ النـصَّ المـوازي الخارجـي يشـمل كل مـا يتعلـق بالنَّـصِّ الأصـلي، ومـا يُكتـب عنـه أو لقـاءات مـع الكاتـب عنـه أو حتـى مذكـرات تُكتـب عـن العمـل نفسـه. كل ذلـك يعتـبر مـن عتبـات النـصِّ الموازيـة الخارجيـة، وسـوف أطبـق ذلـك عـلى عـدد مـن النُّصـوص كتبْـتُ عـن اثنـين منهـا مقالتـين، الأول نـصٌّ إبداعـي «روايـة « والثـاني نـص إبداعـي «شـعري» ثـم أتنـاول نصَّـا إبداعيـاً نقديـاً، ومـا كُتب عنـه يعتـبر عَـتبةً نصيـةً، فهـو نـصٌّ «نقـدي» ومـا يكتب عـن النصـوص النقديـة هـو أيضـاً مـن عتبـات النصـوص. ونـصُّ الإبـداع الرِّوائـي

هو نصٌّ أصلي له نصٌّ موازٍ خارجي كما قلت للرِّواية، أي ما يُكتب عنه أو لقاءات أو حلقات تليفزيونية أو إذاعية مع المبدع عن العمل أو يكتب ناقدٌ عن العمل فهو نصٌّ موازٍ للعمل. أمّا نصُّ الإبداع النقدي فهو كتابي» عتباتُ النصِّ في الرِّواية العربية» لأنه أحق بذلك، كون أنَّه يتحدث عن موضوع معجمنا هذا، وقد كُتبت عنه العشراتُ من المقالات والدراسات، والتي أعتبرها نصوصاً موازيةً للعمل، باعتبار أنَّه نصٌّ نقديٌّ إبداعيٌّ، وتلك الدِّراساتُ التي كانت عن هذا الكتاب، هي في حقيقة الأمر ما يعرف بـ «نقد النقد» وهذا ما نحتاجه في الوقت الحاضر، حتى يكون لدينا طرق نحو العالمية، ومن ثم فإنَّ النصَّ الموازي الخارجي سنمثل له ببعض الأعمال الإبداعية، وما كتب عنها. وأيضاً نمثل له بعمل نقدي وما كتب عنه، فما كتب عن تلك النصوص جميعها ما هو إلا نصوص موازية خارجية، لها أهميتها في دراسة النصِّ الأصلي، لأنه أكَّدَ على وجود ذلك النَّصِّ الأصلي، وهو ما يثبت قيمة وقدرة النَّصِّ الأصلي على الحياة والوجود، لأنَّ النَّصَّ الذي فيه إثارةٌ ويطرح عدداً غير قليل من الأسئلة يجد مقالات تُكتب عنه، سواء أكان بالإيجاب أم بالسَّلب ومن هنا فإنَّ عتبةَ النَّصِّ الموازي الخارجي من الأهمية بمكان.

بدايةً، فإنَّ النَّصَّ الموازي للنَّصِّ الإبداعي الرِّوائي هو مقالةٌ كتبتُها عن رواية «سفر الشتات» للكاتب محمد موافي، وهذا المقال تم نشره بجريدة الجمهورية بالقاهرة، أقول فيه : «رواية «سفر الشتات» للكاتب محمد موافي الصادرة عن دار غراب أيقونة فلسفية، فيها نوع من التشظي في الأحداث والمكان والزمان، وكذا الشخصيات وضمّن كل ذلك بطابع صوفي خفي، لينطلق من بؤرة رئيسة هي منظوره الرِّوائي الذي يرى من خلاله الأشياء، بل ويقوم برصد الأحداث عبر هذا المنظور، وإذا كان المنظور طبيباً، فإنَّه يتحرى الدِّقة ويكثر من الاستجوابات، حتى يصل إلى مكمن الألم ليقوم بوضع «روشتته» التي يسير عليها مريضه، لم يرس الكاتب في محطة إلا وشد الرِّحال إلى محطة أخرى موزعة أمكنته بين مصر والكويت، حيث كانت تنقلاته هنا وهناك داخل مصر وخارجها يحاول أن يجمع المتفرق، سواء من البلاد

أو الأشـخاص، ويبحـث في الشَّـخصيات وضمائرهـا حتـى يوقظهـا مـن نومهـا. ذاك مريـض نفـسي يحكـي مـا بـدا لـه؛ ليخـوض في السِّياسـة والحيـاة الاجتماعيـة ويغـوص بداخـل النَّفـس الإنسـانية، ليتمـرد أحيانـاً ويوافـق في أحايـين كثـيرة وكانـت «خبيئـة» البطـل كامنـة بداخلـه، وفي الوقـت نفسـه بدواخلنـا نحـن، وكأنَّـه يريـد أن يخـرج مـا بداخلنـا مـن حـب للخـير وكـره للـشر، حـوارات ومونولوجات داخليـة بـين الأنـا والأنـا، وبـين الأنـا والآخـر، ذلـك الآخـر الـذي عـزف عليـه الكاتـب كثـيراً مـن خـلال انطلاقـه مـن الإطـار، لأن الطبيـب النفسي هـو إطـار الرِّوايـة الـذي تنطلـق منـه الأحـداث، وفي الوقـت نفسـه هـو أيضـاً المريـض الـذي يسـعى مـن أجـل العـلاج.. وربـط حديثـه في السِّياسـة بالحيـاة، وقـد التقـط لنـا الكاتـب مجموعـة ضخمـة مـن مسـاوئ النظـام السِّـياسي البائـد، والـذي يتمثـل في نظـام فاسـد متعاقـب، وكيـف سـيطرت مجموعـةٌ صغـيرةٌ عـلى مقـدرات البـلاد، بـل لم يكتـف بذلـك ليـأتي لنـا بـما تفعلـه أجهـزة الأمـن مـع بعـض المسـاجين، لدرجـة المـوت والصعـق والحـرق، ومـا كان مـن تعذيـب نـال أوصـال أجسـادهم، كـما في قصـة محمـود وأحمـد الفخـراني، ووصـل الحـال إلى أن العبـارة التـي يتفـوه بهـا الشـخص محاسـب عليهـا، كـما كان الحـال عنـد العبـارة التـي ظهـرت بقـوة بعد تنحـي مبـارك عـن الحكـم، وهـي قـول أحدهـم لـه «اتـق الله» وكانـت هـذه الجملـة كفيلـة ليـودع قائلُهـا السِّـجن خمسـة عشرعامـاً، وهكـذا الطواغيـت يكرهـون مـن يذكرهـم بـالله، لأنَّهـم طواغيـت اسـتعبدوا شـعوبهم وأذلوهـم. يرحـل الكاتـب عـبر الأفـق في تشـظيه ليلـوم ابـن آدم عـلى قتلـه لأخيـه ابـن آدم أيضـاً في أي مـكان عـلى ظهـر البسـيطة. يرحـل الكاتـب مـن المـكان إلى المـكان أيضـاً مـن وطنـه مـصر إلى الكويـت، ليعيـش الغربـة ويتذكـر المـكان في تشـظيه المتَّسـع عـبر أفـق ليـس لـه حـدود، ويتأكـد أننـا جميعـاً في غربـة، غربـة النفـس وغربـة الوطـن، غربـة النفـس في الفكـر والتيـه، الـذي كان بطـلاً في تجوالـه وغربـة الوطـن، لأنَّ هنـاك مـن يمتلـك الوطـن، ومـا هـو إلا خـادم لمـن امتلـك الوطـن، فيحيـا في غربـة داخـل غربـة، ويظـل في أحاديـث النَّفـس ووشوشـة الصـدور، ومـن تنهيـدة إلى أخـرى، عـبر سرد أطلـق فيـه لنفسـه العنـان لنقـد مـا يسـتحق النقـد عـبر تشـظيه المتناهـي مـن شـخصيات متعـددة وأحـداث ليـس لهـا نهايـة، بـل إنَّ الأحـداث قـد تتـوالى بعد

انتهــاء الروايــة في «مزمــار شــتات» برغــم أنــه أنهاهــا بهــذه التمتــمات، وكان قــد جمع فيها خبرات حياته وذكرياته، عبر تلك الأسفار من «سِفر الحب» مبتدأ الحكاية، وحديثه عن الحب من باب العارف الحاذق به فما الحبُّ لديه إلا «رائحة عطر تزهو في صدورنا»، إلى سفر البنين وفيه النصائح التي استهلها بقول صلاح جاهين: «ولدي نصحتك لما صوتي اتنبح. ما تخافشي من جني ولا من شبح». ومن ثم فإنَّ النَّصَّ السَّابق هو نصٌّ موازٍ خارجي.

أما النص الموازي الخارجي للديوان الشعري فهو مقالة حملت عنوان «أيظن .. ترنيمات أنثى في» «مقامات صدفٍ» أقول فيه: «حلَّقت الشاعرةُ عفت بركات في ديوانها « أوطان تشبهني» عبر الأفق تستجدي الغمام كي يمطرها حباً طاهراً، نقياً تستعذب معه عواطف البحر ونسيمه العليل، تعيش الذكرى الماضية بمشاعر جياشة، فهي ابنة البحر والنهر. عند الملتقى ولدت الشاعرة فعاشت نسيمها، وتشبعت من ذاك الماضي بحلوه ومره، ولكنَّها تدرك أنها ليست لعبة بين يديه، مع أولئك الذين تواطأوا ضدها في الشدة والرخاء. تعايشنا وفق هذا المناص الرائع لتقلب الحال من الأنس والراحة ودفء المشاعر إلى هياج كهياج البحر مع عزبتها وبلدتها وبحرها ونهرها، و«مقامات صدف» تركت أثاراً تتناوب عليها مذكرةً إياها بتلك البقعة الكامنة في صدرها، ذلك العالم القديم الذي شكل بداياتها مع الأم ونبض قلبها، مدينتها التي ركنت لنوم طويل، مع ذاك الماضي وأمواجه العاتية التي كادت تعصف بها، لولا الرمق الأخير من البحر وعذوبة ماء النهر. «اليوم عاد كأن شيئاً لم يكن» مع ذاك المناص الذي جاءت به والتناص الذي جمع أشلاء مدينتها التي ركنت لذلك النوم مع «أبوابها الموصدة تصحبها لعالم أصم ودماء باردة» تلك المدينة التي أرادت لها الفضيلة التي تنشدها في كل الأوقات، فهي الملهمة التي أعادت بداخلها تلك الطفلة الساكنة الهادئة التي تحركت مع أمواجها، وتصبح قلقة حين ترى سحر مدينتها، وتتذمر لأن مدينتها الساحرة تركتها معلقة «بين سماء وأرض» فتحاول تلك المسكينة هجر أصدافها، لتجلو تلك الأحزان التي راودتها في طفولتها لذلك تقول:«أسائل

الصهريج عن ساحرة تتربص كل صباح. تلقيني بشرر. فأظل خائفة. وأهجر أصدافي معذبةً؟. وهنا نرى الشاعرة تعانق ذاك الماضي من أجل الخلاص ليس فقط مع مدينتها أو مهد طفولتها بل مع التراث أيضاً مع نزار قباني في ساحرته «أيظن» التي اقتبست منها الشاعرة بعضاً منها، كانت على درجة عالية من حسن التوظيف لأنَّ التناص أو المناص «يمهِّدُ الطريق لتقديم العلائقية والترابط والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافية الحديثة» خاصة في عصر ما بعد الحداثة وهو ما برعت فيه الشاعرة، حين زجت ببعض كلمات قصيدة «أيظن» وهو ما يعرف بـ«المناص» أي جاءت بالمناص لتُحدث تلك العلائقية، وعاشت مع أجوائها، رابطةً بينها وبين الحديث لديها والحديث لديها يرتبط بالماضي والحاضر الماضي الذي عاشته في طفولتها والحاضر الذي ما زالت تتنسم عبيره، تقول:

« ما عدت أذكر والحرائق في دمي»

أيها البحر استدر.

تمدد في رئتي كثيراً.

أيها الممسوس بي.

وحدي.

أرتب يُودك. كنجوم.

أشعل متطفلين، أتكسر زبداً هشاً

ألملم ما تبقى من قلق.

وأغلقُ النهار خلفي.

وعن النصِّ الموازي الخارجي أدرجُ مقالةً كُتبتْ عن كتابي «عتباتُ النصِّ في الرِّواية العربية»، والتي تحدثتُ عنها في البدء، وهذه المقالة للكاتب والمرخ

للدكتور عمّار علي حسن تحت عنوان «عتبات الرِّواية العربية»[1] وهذا نصُّ المقالة والتي هي نصٌّ موازٍ للكتاب، أي ممكن دراسة الكتاب من خلال هذا النَّصِّ، كون أنه أصبح نصَّاً موازياً خارجياً يقول الكاتب: «يعمل النقد الأدبي دوماً على فك شفرات النَّصِّ عبر تأويله وربطه بسياقه وإبراز جمالياته وأسلوبه وتحليل التجربة الشعورية التي ينبع منها، وهو لا يكف عن اكتشاف الجديد على هذا الدرب، متجاوزاً الانطباع إلى المنهج، والمسايرة إلى المغايرة، والشرح إلى الإضافة، حتى إنه يصنع أحياناً نصَّاً موازياً، ويجلي للكُتَّابِ أنفسهم مساحات غامضة في نصوصهم، وقد يدهشهم بما لم يخطر لهم على بال، وفي كل الأحوال فهو يساعد من يريد تجويد إبداعه الأدبي على بلوغ هذه الغاية، فضلاً عن أنه يعين القارئ على فهم أكثر عمقاً واتساعاً للنِّصِّ. وعلى مر السِّنين تنتج لنا قرائح الفلاسفة والمفكرين والنقاد وعلماء الأدب نظريات ومناهج أمدتنا بطرق للتعامل مع منتجات معرفية نصوص أو مكتوب، خارج الأدب أيضاً بألوانه التي ألفناها (شعر- قصة- رواية- مسرح- سير - ملاحم)، وعلى هذا الدرب بدأ النقد يلتفت في السنوات الأخيرة إلى دراسة «عتبات النص» وهي مفاتيحه، في تعريفها البسيط والمباشر، وإن كانت الدراسات التي ظهرت في هذا المسار قليلة مقارنة بطرق نقدية أخرى. من أهم هذه الدراسات تلك التي أنجزها الدكتور عزوز علي إسماعيل وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان «عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية» وهي في الأساس أطروحة دكتوراه في الأدب العربي من كلية الآداب جامعة الزقازيق، أخضع فيها عينة متميزة وهي روايات جمال الغيطاني «نثار المحو» وواسيني الأعرج «طوق الياسمين» و»سيدة المقام»، وبهاء طاهر « واحة الغروب» ورضوى عاشور «قطعة من أوربا» وفاضل السِّباعي «الطبل» وليلى العثمان «صمت الفراشات» للفحص والدرس. ويحدد الكتاب العتبات في العنوان وصورة الغلاف والإهداء

---

(١) د. عمّار علي حسن، عتبات الرواية العربية، الأهرام العربي، السنة ١٩ العدد ١٠٣٢ في تاريخ ٢٨ يناير ٢٠١٧ص ١٣.

ومكملات النص، مثل المقدمة والتصدير والهوامش والتذييلات والمداخل والإرشادات والتنويه والخاتمة، ويعتبر كل هذه المفاتيح جزءاً لا يتجزأ من متن النَّصِّ، لا يمكن فهمه على النحو الأفضل أو الأكمل من دونها، ويقول : «إذا كان الغرب وفي هذه الأوقات قد سبقنا، نحن العرب، إلى دراسة عتبات النَّصِّ، وخرج بنتائج مهمة، فإنَّ الأمر يحتِّمُ علينا أن نعيد بضاعتنا إلينا، ذلك أن أول من تطرق إلى عتبات النصوص هم العرب أنفسهم، حيث خطط شيخ المؤرخين المقريزي من خلال الرؤوس الثمانية، وتبعه التهانوي في قوله: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض، العنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه. وقبل هذا كان للصوفيين والبلاغيين دورٌ بارزٌ على درب فهم عتبات النصِّ، ما فعل أبو بكر الصولي في كتابه «أدب الكتاب» وابن الأثير في كتابه» المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» وأبي القاسم الكلاعي في كتابه «أحكام صنعة الكلام» والجاحظ في كتابه « الحيوان» الذي قال عبارة غاية في العمق والدلالة مفادها «إن لابتداء الكلام فتنة وعجباً» وكذلك ابن المقفع في ترجمته لكتاب الفيلسوف الهندي بيدبا «كليلة ودمنة»، ويبدي الكاتب حماسة شديدة لدراسة عتبات النَّصِّ إلى درجة أنَّه لم يكتف بإنجاز أطروحة علمية لافتة للنظر في هذا المضمار، بل أطلق دورية نقدية أسماها «عتبات» وصدر العدد الأول منها إلكترونياً في ٢٥ يناير ٢٠١٢ وهو يطمح للنقاد العرب المعاصرين أن يبلغوا ما ارتقاه نقاد غربيون في هذه السبيل مثل هنري ميتران ولوسيان جولدمان وروجر روفر وجيرار جينت وليو هوك د. وينهي الدكتور عزوز كتابه بعبارة دالة يقول فيها : «يجب أن نخرج من نطاق المحلية عبر دراسة الأعمال الإبداعية، وخصوصاً دراسة عتبات النصوص دراسة مقنعة حتى نجد مكاناً على الخريطة الثقافية للعالم من خلال هذا الجانب الذي لم يدرس دراسة كافية من قبل. وإذا ما ألقينا الضوء على هذه الجزئية، وقام غيرنا ليلقي الضوء على جزئية أخرى للعمل الإبداعي، فإنَّ ذلك يؤدي حتماً، إلى النهوض بالأمة، التي ما زالت تنتظر ذلك الفجر البعيد، بعد أن كانت

في مقدمات الأمم!». إن من يطالع المقالات والدراسات النقدية للنصوص السردية، يجد أن أقلها هي تلك التي تعنى بدراسة عتبات النص، مع أن المنطق يقول بجلاء: إنه لا يمكن الدخول إلى قلب أي نصٍّ أو متنه قبل المرور بعتبته، تماماً كما لا يمكن دخول البيوت قبل اجتياز عتباتها، وهذا ما أراد الكتاب أن يقوله بلا مواربة عبر تحليل ضافٍ وشرحٍ وافٍ ونظرة إحاطة في الموضوع، تحسب لكاتبه». انتهى المقال إلى هنا، والذي هو نصٌّ موازٍ خارجي كما قلتُ كُتب عن عمل نقدي يتناول الموضع الخاص بعتبات النصوص.

النص الموازي الداخلي Internal parallel texté Texte . l interne parrall

النَّصُّ الموازي الداخلي هو مجموعةٌ النُّصوص الداخلية في النَّصِّ الكبير، سواء أكان روايةً أم قصيدة شعر أم ديواناً كاملاً من الشعر، أم مسرحية، أم أي عمل آخر أدبياً كان أو علمياً، وكل ما بين دفتي العمل من عناصر مختلفة هو نصٌّ موازٍ للعمل نحو العنوان والإهداء والغلاف والتذييلات، والنُّصوص الموازية الداخلية كافة التي حملها هذا المعجم، وهذا النَّصُّ الذي عناه جيرار جينت في كتابه عتبات Le paratext على اعتبار أن عبارة para لفظةٌ تدل على ما يطوف حول النص text وأصبح هذا النَّصُّ الموازي من الأهمية بمكان وقد صنعت حوله دراسات عديدة، خاصة في الأوقات المتأخرة، سواء أكان في الغرب، أم الشرق، وقديماً كان المقريزي في عالمنا العربي قد أشار مجرد إشارة إلى تلك النُّصوص الموازية الخاصة بالعمل من خلال تلك الرؤوس الثمانية حول عادة القدماء من المعلمين الذين يريدون تأليف كتاب، وهذا الأمر إن دلَّ فإنَّما يدلُّ على الاهتمام بعتبات النُّصوص، أياً كانت تلك العتبات، وأصبح النصُّ الموازي مهماً في دراسته ومعرفة أبعاده خاصة في النُّصوص المقدَّسة والشعر، والإبداع الرِّوائي والمسرحي وجميع أنواع الفنون الأخرى، وكل ما كان بداخل النَّصِّ المكتوب يعتبر نصاً موازيًا داخلياً على العكس من النَّصِّ الموازي الخارجي الذي تعرفنا عليه، ولكن وفي هذا المقام جدير بنا أن

نذكـر أن النَّـــصَّ المـوازي الداخـلي يعتـبر أكثـر في عتباتـه النصِّيـة مـن النـصِّ الموازي الخارجـي، عـلى اعتبـار أن النَّـــصَّ مـا هـو إلا مجموعـةٌ مـن العتبـات الخاصـة بـه، والتـي نتناولهـا في هـذا المعجـم، ولا بُّـد أن نذكـر أنَّ العنـوان، وهو صاحب السـلطة الكـبرى في النَّـصِّ، قـد اسـتحوذ عـلى دراسـات عديـدة مقارنـة بالنُّصـوص الموازية الداخليـة الأخـرى، ذلـك أنَّ النُّصـوص الموازيـة الداخليـة الأخـرى قـد جـاءت بعـد اسـتيعاب الباحثـين لأهميـة العتبـات مـن خـلال الدراسـات السـابقة للعنـوان، سـواء أكان في العـالم العـربي نحـو دراسـة الدكتـور محمـد فكـري الجـزار والدكتـور محمـد عويـس، وفي المغـرب العـربي نحـو دراسـات عديـدة يـأتي في مقدمتهـا دراسـة الدكتـور جميـل حمـداوي، ثـم العـالم الغـربي ومـا تبـع دراسـات جـيرار جينـت وشـارل كريفـل وليـو هـوك وبعـض الأعـمال الجـادة التـي أعطـت النُّصـوص الموازيـة الداخليـة حقهـا، وكان لكتـاب «عتبـات النـص في الروايـة العربيـة» في مـصر الخـاص بكاتـب هـذه السُّـطور الأثـر في نفـوس الباحثـين العـرب، وأصبـح مصـدراً للعـشرات مـن الأبحـث العلميـة في الماجسـتير والدكتـوراه، لذلـك فـإن النَّـــصَّ المـوازي الداخـلي أصبـح مـن الأهميـة بمـكان.

النَّــصُّ المـوازي لـدى المُتلقـي Texte parallel chez le receveur. Parllet text for the receiver

النَّــصُّ المـوازي عنـد المتلقـي هـو مـا يقـوم بكتابتـه خارجيـاً أو داخليـاً للعمـل مـن بعـض التعليقـات أو الكتابـات الجانبيـة عـلى جانبـي الصفحـاتِ بغـرض التَّذكـير بهـا حـين يعـود إلى القـراءةِ مـرةً أخـرى، فحـين يقرأهـا مـرة ثانيـة تدخلـه مباشرة في النَّـصِّ، ومـن هنـا تعتـبر عتبـةً نصيـةً للعمـل لأنَّهـا تذكـره بـه، وبهـذه الجزئيـة أو بتلـك، ونـرى مـا يقـوم بـه الطالـبُ في دراسـته للكتـاب، فيقـومُ بالكتابـة حـول الصَّفحـة بغـرضِ عـدم نسـيان مـا قـرأه في الموضـوع ذاتـه، وحتـى لا ينسـى أو أنَّ مـا يقـوم بكتابتـه سـيذكره بالصفحـة بأكملهـا أو بجـزء منهـا، وهـذا مـا عنيناه بالنـص المـوازي عنـد المتلقـي، وقـد يقـوم المتلقـي بعمـل تلخيـص للعمـل نفسـه، ويعـود إليـه وقـت الحاجـة وهـو يعتـبر نصَّـاً موازيـاً للعمـل، وحـين أقـرأ مـا كتبـه

المتلقـي عـن العمـل مـن تلـك التعليقـات الجانبيـة وفي الهوامـش فإننـي أسـتطيع أن أتعـرف ملخصـاً للنـص، ومـا يقـوم بـه المتلقـي هـو بالضبـط مـا يقـوم بـه مـن ينظـر إلى لوحـة مـن اللوحـات الثمينـة فإنَّـه يحـاول بتبـصر ورؤيـة ثاقبـة أنْ يركـز في كيفيـة إعـمال الرَّسـام للألـوان مثـلاً . هـذه الملاحظـاتُ هـي نَـصٌّ مـوازٍ للعمل، ومـا يقـال عـن الرَّسـم يقـال أيضـاً عـن النحـت، وعـن أي فـن مـن الفنـون حتـى الغنـاء فانطبـاع المتلقـي للأغنيـة هـو نـصٌّ مـوازٍ للعمـل.

نهايةُ المُقدِّمة Fine de l introduction. End of the introduction

نهايـة المُقدِّمـة هـي التـي تشـتمل عـلى مـا يجعـل المتلقـي يهـم أكثـر إلى قـراءة العمـل، أو أن تكـون حافـزاً عـلى قـراءة العمـل نحـو قولنـا «وهـذا الموضـوع شـائك وشـائق يحتـاج إلى الكثـير مـن التوضيـح، ولكـن لا نسـتطيع ذلـك في مقدمـة قصـيرة» أو نقـول :»وهنـاك الكثـير مـن الأشـياء التـي سـوف تعرفونهـا بعـد القـراءة» أي أنَّ هنـاك مـا هـو مشـوق للقـراءة سـواء أكانـت روايـة أم حتـى عمـل نقـدي أم أي عمـل كتـابي لـه مقدمـة، أو حتـى كتابـة معجـم كـما هـو الحـادث في «معجـم مصطلحـات نقـد الروايـة» حيـث يقـول الكاتـب في نهايـة العمـل « وربـما كان العنـوان الملائـم لهـذا الكتـاب، كـما تـدلُّ مادتـه هـو معجـم السَّرديـة، ولكنـي آثـرت عنوانـاً لا ينفّـر القـارئ غـير المتابـع بـل يسـتدرجه إلى هـذا العلـم الـذي تزدهـر تطبيقاتـه في العربيـة ولكنـه يحتـاج إلى الكثـير مـن الضبـط والتحديـد ووضـوح المفاهيـم» ويختـم بجملـة رائعـة يقـول فيهـا:» وإني آمـل أن يجـد هـذا العمـل الاهتـمام الـذي يسـتحقه، وأن يحقـق الفائـدة المرجـوة منـه»[1] وتصبـح النهايـة عتبـة مـن عتبـات النـص المهمـة في أي عمل.

النواقص Lacunes. Shortcomings

النواقـص في العمـل هـي تلـك التـي يشـير إليهـا الكاتـب بعـد الانتهـاء مـن عملـه، إمـا أن يكـون قـد نـسي أن يضيفهـا سـواء أكانـت جملـة أم فقـرة أو حتـى

(١) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور المقدمة.

صفحة من الصفحات، ويحاول تضمينها نهاية العمل تحت عنوان «نواقص» وفيها يؤكِّد على أن هذه النواقص كانت من الأهمية بمكان أن توضع في مكانها، وعادةً ما يكون ذلك بعد الانتهاء من العمل وطباعته، فيأتي بعد ذلك ويضيف صفحة أو صفحتين أو أكثر في نهاية العمل، والنواقص غير الملاحق لأن الملاحق هي إضافة أخرى للعمل أي إنها ملحق بمفرده لا يجوز أن يوضع داخل العمل بينما النواقص كان من المفترض أن تكون بداخل العمل، ومنها ما يستدرك من أخطاء كما في « اعترافات عاشقة وراء الغزو العراقي» حين كُتب في نهاية العمل « خطأ مطبعي « وتحت هذا العنوان جاء الآتي:» تنتهي قصة الفستقة عند صفحة ٦١ عن جملة « ردَّ: ولن أفرط أبداً» أما باقي الصفحة ٦٢ فتعتبر تكراراً من قصة ابتسامة»[1] .

---

(١) أميمة منير جادو، اعترافات عاشقة وراء الغزو العراقي، كتاب الإسراء، القاهرة ١٩٩٥، نهاية العمل .

(هـ)

الهوامش Marges. margins

الهوامش جمع الهامش وهو الفراغ الموجود حول الصفحات، وأحياناً تمتلئ الهوامش السفلية بتعليقاتٍ؛ لتوضيح ما جاء في المتن فالْهَامِشُ حاشيةُ الكتاب أو جزءٌ خالٍ من الكتابة حول النصِّ في الكتاب المطبوع أو حتى في المخطوط. والهامش في أي كتاب أدبي كان أو علمي يأتي للتَّوضيح وتبيان ما غمض في المتن، وكانت الهوامش في كتب المتقدِّمين تأخذ حيزاً كبيراً من الهامش السُّفلي للكتاب والهوامش من ثم هي الحواشي حتى لا يتعارض الأمر بين الحاشية والهامش، وحين تُذكر عبارة على هامش الاجتماع أي على جانب الاجتماع وكذا في الأدب، ونرى ذلك كثيراً في الروايات التي تُكتب وبها أسطر من اللهجات المحلية فيضطر الكاتب توضيح ذلك في الهامش السفلي. يأتي الهامش في أغلب الأحيان، في أي كتاب أدبي كان أو علمي، للتَّوضيح، وتبيان ما غمض في المتن، وفي الكتب الحديثة قد يكون الهامش في الصفحة نفسها أو أن يكون الهامش بعد كل فصل من الفصول، أو بعد الانتهاء من الفصول والأبواب جميعها أي قبل نهاية الكتاب يكون هناك جزءٌ يحمل عنوان «الهوامش» بعد أن يشير الكاتبُ إليها في المتن، كما في سلسلة كتب»عالم المعرفة» وأيضاً نجد في كتب هذه السلسة هامشاً سفلياً لتوضيح بعض الأشياء، فنجد في كتاب «الثورة الرابعة» ولكنَّ الهوامش الكبرى لهذا الكتاب وغيره في نهاية العمل وهي عتبة نصية مهمة، لأنها توضح ذلك الذي غمض في المتن كما في هامش إحدى الصفحات نرى محرر الكتاب يقول في الهامش السُّفلي توضيحاً لكلمة التصميم design:»يقصد المؤلِّف اللعب على معنيين لكلمة design:

التصميم وهو المعنى الأوضح والتخطيط الخفي الماكر، كأنَّ البشر في صراع مع تكنولوجيا المعلومات والاتصالات يستدعي المكر لتحقيق الغلبة عليها وإجبارها على العمل لمصلحتهم»[1]. أمَّا الهامش الموجود في نهاية الكتاب فهو هامش في غاية الأهمية كما ذكرت ونأخذ مثالاً واحداً نراه تحت عنوان هوامش الفصل الأول يقول مبيناً بعض ما غمض في المتن الرئيسي عند الحديث عن نقل المعلومات عبر الأجيال خاصاً حين ذكر كلمة « لاماركية Lamarckian » كتب رقم١ وهذا الرقم جاء في الهامش للتوضيح يقول تحت هذا الرقم الذي يرتبط بما جاء في المتن: «وفقاً لعالم الأحياء الفرنسي جان بابتيست لامارك (١٧٤٤ - ١٨٢٩) Jean- Baptiste Lamark فبوسع الكائن الحي أن ينقل إلى ذريته تغيرات تكيُّفية يكون اكتسبها من جهود فردية في أثناء حياته. هذه النظرية قبل الداروينية تعرف باسم «الوراثة الناعمة»soft Inheritance»[2] ومن هنا فالهامش عتبةٌ من عتبات النَّصِّ لتوضيح ذلك الغامض أو أنَّه لتبيان ما يمكن تبيانه للقارئ للإفادة القصوى، وطالما أن هناك جزءاً خاصاً بالهامش في نهاية الكتاب فبالتأكيد يعد من الأهمية بمكان في معظم المؤلَّفات.

أما الهامش في الرِّواية فهو نادر الحدوث، وإذا كان، وظهر في رواية من الرِّوايات فهو لتبيان وتوضيح وتفسير ما ورد في النَّصِّ. ولكنَّ في بعض الرِّوايات التي بين أيدينا ومنها رواية «طوق الياسمين» نجد الهامش لترجمة ما كَتَبَه المؤلِّفُ باللغة الفرنسية، فهو هامشٌ يأتي لترجمة بعض الأجزاء التي استهوت الكاتب أن يكتبها بتلك اللغة، وهنا أستطيع أن أطرح سؤالاً، لماذا يلجأ الكاتب إلى الكتابة بالفرنسية في الوقت الذي نجد فيه الرِّواية باللغة العربية؟ من الأفضل أن الكاتب الذي ارتضى لغةً معينة لكتابة عمله، فعليه

(١) لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، ترجمة لؤي عبد المجيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد ٤٥٢ سبتمبر ٢٠١٧ ص ١٩٣ [الهامش السفلي].

(٢) المرجع السابق ص ٢٧٩ الهوامش.

أن يظل فيها كما هي في لغته المكتوب بها العمل، خاصة في الرِّواية لأنَّ القارئ الذي ذهب ليشتري تلك الرِّواية يعرف اللغة العربية، وحين يتصادف ويجد بعض الجمل مكتوبةً بلغات أخرى، فإنَّه يحتار في الأمر، ويشفع للكاتب هنا أن ترجم تلك الجمل ومن هنا أيضاً يظهر دور الهامش باعتباره عتبة نصية. يكتب الروائي في المتن يقول:« Tout simplement un grand gachi، une grande amertume et un gout d'inachevé. Dommage pour une si belle histoire»[1]

ويأتي الهامش في طيات الرِّواية عبارةً عن ترجمةٍ لتلك الجمل، التي كتبها في المتن باللغة الفرنسية إلى اللغة التي يكتب بها الرِّواية وهي اللغة العربية يقول في الصفحة نفسها « بكل بساطة، خسارةٌ كبيرةٌ ومرارة ما تزال عالقة في الحلق. قصةٌ جميلةٌ مثل هذه تضيع؟ مؤسف»[2] فالخسارة الكبيرة في الفقد والضَّياع، وهو ضياع المحبوبة، وارتماؤها في أحضان غيره، على الرَّغم من ولعها به، الأمر الذي ترك مرارة ظلَّت عالقة في حلقة طوال حياته حتى يأتي في هذه الأيام ليدون ما كان، وأين؟ في « طوق الياسمين». ونراه في رواية «سيدة المقام» يوضح العبارات إذا كانت باللهجة الجزائرية حين يذكر عبارة «وعندما يملي شروطه ما كانش المايدة؛ ما كانش المغاراف؛ الفراشيط» نراه يوضحها في الهامش السفلي بأنها تعني « لا أريد طاولات ولا ملاعق ولا شوكات»[3]. وفي موضع آخر يقول: «رأيتك كنت تتنترين» والكلمة تعني « تحاولين الانفلات منه»[4]. وأيضاً في عبارة « خلوني نفلع لهم وَالْدِيهِمْ» تعني « اتركوني أنزع لهم أعمارهم»[5]. وإذا كان الكاتب قد خطَّ هذه الجمل في الهامش السُّفلي، مترجماً لبعض العبارات التي كتبها باللغة الفرنسية في المتن، فإن ذلك

---

(١) د. واسيني الأعرج، طوق الياسمين، مرجع مذكورص ١٩.

(٢)واسيني الأعرج، « طوق الياسمين « الهامش ص ١٩.

(٣) سيدة المقام، دار ورد للطباعة والنشر، الطبعة الخامسة، دمشق، سوريا ٢٠٠٦ص ٨٢.

(٤) سيدة المقام، المرجع السابق، ص ٩٩.

(٥) سيدة المقام، المرجع السابق ص ١٥٠.

راجعٌ لعدة أسباب منها: تأثره باللغة الفرنسية ـ وهو أستاذ كرسي بجامعتي السُّربون ودمشق ـ جعله يدوِّن بعض العبارات بها في روايته، خاصة إذا كانت الجمل التي يكتبها بالفرنسية لها وقعٌ خاصٌ لدى محبوبته، والتي من أجلها كتب الرِّواية. فضلاً عن إخراج المتلقي من الحالة التي يعايش فيها الرِّواية من خلال القراءة إلى حالة أخرى مسن خلال اللغة التي يراها مغايرةً للغة الرِّواية، وكأنَّ في اختلاف اللغة في الرِّواية ما يؤدي إلى التَّرويح عن القارئ من عناء القراءة، أو أن تكون من أجل طرح المتلقي لبعض الأسئلة حول هذه العبارات أو تلك الجمل. على الرَّغم مما ذكر، فإنَّنا نرى أنَّ الكاتب الذي يكتب بلغة معينة عليه أن يظلَّ عليها دون الخروج إلى لغةٍ أخرى، لأنَّه في هذه الحالة يحتاج إلى أن يكون القارئ أو المتلقي على درجة عالية بمعرفة اللغات الأخرى، فكان عليه الالتزام باللغة التي يكتب بها، وهي اللغة العربية، حتى ولو قام بترجمة ما يكتبه.

الهوية Identité . Identity

كيف تكون الهُويةُ عتبةً من عتبات النُّصوص؟ إذا تحدثنا عن الهُوية فنقول إنَّ الهويةَ هي الكيانُ والتاريخُ والزمانُ والمكانُ والمعتقدُ، الذي يحياه الإنسان وفق العصر الذي يعيش فيه، بمعنى أن هوية الإنسان في العصر الجاهلي مرتبطة بذلك العصر، من فكر وثقافة وإبداع، وكيف أننا في هذا التوقيت الزمني يمكن لنا أن نعرف هوية صاحب قصيدة دون أن نعرف اسمه ونعرف العصر الذي عاش فيه، لأن القصيدة ستعبر عن العصر الذي كان يحياه أو تعبر عن اتجاه الشاعر أو على الأقل سنعرف فكر الشاعر، وبمعنى آخر، فإن مفردات العصر قد تظهر في أعماله فحين نرى شاعراً يكثر من ذكر السيف والعصا والذئب سنعرف أنه من العصر الجاهلي أو ما تلا ذلك أو أنه لا يمت للعصر الحديث بصلة، لأن ذكر السيف تعبيراً عن الحرب والقوة كانت في العصور التي تستخدم السيف في الحرب، ولو ذكر السيف في العصر الحاضر فهو من باب التعبير المجازي عن أمور لديه «من لم يمت بالسيف

مـات بغـيره» فنـرى الشـاعر الملـك الضليـل في العـصر الجاهـلي يقـول واصفـاً فرسـه بصفـات عظيمـة:

وقـد أغتـدي والطـير في وكناتهـا   بمنجـرد قيـــد الأوابـد هيكـــل

مكـــرٍ مفـــرٍ مقبـــلٍ مدبـــرٍ معـــاً   كجلمـود صخر حطـه السيل من علِ

كميـتٍ يـزل اللبـدُ عـن حـال متنـه   كما زلـــــت الصـــــفواء بالمتنزل

عـلى الذبـل جيـاش كأن اهتزامـه   إذا جاش فيـــه حميـــه غليُ مِرجـــلِ

فالحديـث عـن الحصـان أو الفـرس أو الخيـل بهـذا الشـكل أصبـح دليـلاً عـلى أن الحصـان هـو المستخدم في الحـرب والنـزال، وأن القائـد هـو الفـارس المقـدام، وكيـف أن هـذه الصفـات تؤكـد عـلى أن الفـرس أو الخيـل لهـا مكانـةٌ عظيمـةٌ في قلـوب أبنـاء العـرب، فالخيـل العربيـة مشـهورة بالأصالـة، ولهـا سـلالاتها المعروفـة، وهـذا أمـر ثابـت ومقيـد بالدفاتـر، وأصبـح ذكـر الخيـل هويـة عربيـة للدلالـة عـلى مكانـة الخيـل والدلالـة أيضـاً عـلى العـصر، وكيـف أنَّ هـذا العـصر كانـوا يسـتخدمون فيـه الخيـل في الحـروب، عـلى العكـس ممـا نـراه في العـصر الحديـث، وكـما قـال تعـالى ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ (سـورة النحـل آيـة ٨) وهـو مـا يؤكـد تفـرد كل عـصر بتيـمات خاصـة وهويـات خاصـة، لأن دوام الحـال مـن المحـال، فالانتقـال مـن عـصر إلى عـصر سـنة كونيـة، ولـكل عـصر هُويتـه الثقافيـة والفكريـة، فـإذا كان السَّـيفُ أداة للقتـال إلى وقـت قريـب، فإنَّـه الآن لم يعـد لـه وجـود وأصبـح مقترنـاً بالعصـور السـابقة، وعـن ذكـر السَّـيف في القتـال قـول بشـار حتـى يخيـف الأعـداء:

كأن مُثـار النقـع فـوق رؤوسـنا   وأسـيافنا ليـل تهـاوى كواكبـه

ومـا يتميـز بـه شـاعر بعينـه يصبـح هويـةً لـدى هـذا الشَّـاعر؛ بمعنـى أن شـاعراً مثـل ابـن الرومـي حـين أشـتهر بالوصـف، فـإن الوصـف أصبـح أهـم مـا يميـزه، كـما هـو الحـال عنـد الشريـف الـرضي في شـكوى الزمـان، كـما هـو في الزهـد عنـد أبي العتاهيـة وكـما هـو الحـال عنـد شـعراء كثيريـن كانـت لديهـم محطـات متميـزة في حياتهـم، يقـول ابـن الرومـي في وصـف خبـاز:

ما أنسى لا أنسى خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك كاللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في يده كرة وبين رؤيتها قوراءَ كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في صفحة الماء يُرمى فيه بالحجر

ويقول في وصف الأحدب:

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يصفعا
وكأنما صفعت قفاه مرة فأحس ثانية لها فتجمعا

وأشتُهر أبو العتاهية بالزُّهد والحكمة، وأصبح ما يميز شعره وهويته «الزُّهد»؛ لأن الهوية هي الكيان والفكر والتاريخ والعصر، يقول في أبيات عظيمة له:

إذا ما خلوتَ، الدّهرَ، يوماً، فلا تَقُلْ خَلَوتَ ولكِنْ قُلْ عَلَيَّ رَقِيبُ
ولاَ تَحْسَبَنَّ اللهَ يغفِلُ ساعة وَلا أنَ مَا يَخفَى عَلَيهِ يغيب
لَهَونَا، لَعَمرُ اللهّ، حتى تَتابَعَتْ ذُنوبٌ على آثارهِنّ ذُنُوبُ
فَيا لَيتَ أنّ اللهّ يَغفِرُ ما مضَى ويأْذَنُ فِي تَوباتِنَا فنتُوبُ

وفن النَّحت هوية على الحضارات، حيث تَمَيَّز النَّحتُ الفرعونيُّ بصفة عامة بالنَّحت الغائر للمجسَّمات، رغم استخدامهم للنَّحت البارز في بعض المنحوتات الضخمة، بينما كان النحتُ البارزُ أهم ما تميزتْ به الحضارةُ الإغريقية ثم الحضارة الرومانية، أي أنَّ ذلك كان علامةً وعتبةً ودليلاً على منحوتات تلك الحضَارات، وتصبحُ عنواناً لدراسات ضخمةٍ عن الآثار الإنسانية. من هنا فإنَّ النَّحتَ بصفةٍ عامةٍ لم يكن دليلاً على الحضارات فحسب، بل كان أيضاً عتبةً بارزةً على تاريخ العبادات المختلفة، وهو ما يظهر في المعابد والكهوف القديمة فضلاً عن أنَّ النحتَ القوطي في العصور الوسطى عند اليونانيين كان يعبر في معظمه عن عذابات الإيمان المسيحي، أي أنَّ ذلك النحتَ دليلٌ على شيء معين، ولا بد أن نفرق هنا بين الرَّسم

والتصوير والنحت؛ ذلك أنَّ النحت يرتكز على مجسمات ثلاثية الأبعاد بينما التَّصوير والرَّسم، فإنَّهما يرتكزان على مجسَّماتٍ ثنائية الأبعاد. وهناك خاصيةٌ للنحتِ، حيثُ يحتاج إلى أحجار بعينها حتى لا تتعرض لتلف، كما فعل الفنان المصري الكبير محمود مختار في تمثال نهضة مصر أمام جامعة القاهرة فقد نحته من حجر الجرانيت المتميز فلم يتأثر بعوامل الجو عبر الزمن، وهو رمز لمصر الحديثة، حيث رسمة الفتاة التي تضع يدها على أبي الهول ويرمز بالفتاة إلى مصر وهي تتطلع إلى المستقبل متكئة على تاريخها الماضي العظيم. والعلم القديم والحديث أضاف عدداً من أشكال النحت؛ فهناك النحت اللغوي والفني والصوتي والضوئي والبيئي والحركي وكل ذلك يحتاج دراسات جادة غير تلك الماضية.

من هنا كان لزاماً علينا أن نجعل الهُوية عتبةً من عتبات النصوص، سواء تعلقت تلك الهوية بالعصر أي ما يميز كل عصر على حدة وأخذنا بعض النماذج على ذلك، أو أن يميز الشّاعر عن غيره من الشعراء أي أشتُهر الشاعر بهذه الكلمات أو بهذا الأسلوب أو المنهج الذي اتبعه في أشعاره، مما يؤكد على هويته التي يمكن أن نقرأ أشعاره وكتاباته من خلالها، وكذلك في الفن والرسم والنحت فهناك هويات مختلفة، فحُق لنا أن نجعل الهوية من عتبات النصوص، وكيف أن تلك الهوية لها شموليتها التي يتَّحد معظم الأدباء والشعراء العرب تحتها، إذا ما كانت تخصُّ الأمة بأثرها نحو هويتنا ولغتنا العربية وكياننا وعروبتنا، يقول محمود درويش في العصر الحديث:

كأنّي أعود إلى ما مضى

كأنّي أسيرُ أمامي

وبين البلاط وبين الرضا

أعيدُ انسجامي

أنا ولد الكلمات البسيطة

وشهيدُ الخريطة

أنا زهرةُ المشمش العائلية.

فيا أيّها القابضون على طرف المستحيل

من البدء حتّى الجليل

أعيدوا إليّ يديّ

أعيدوا إليّ الهويّة!

ويطل علينا شاعر مغمور في العصر الحاضر ليؤكد على ما سردناه، وكيف أنَّ السَّيف كانَ في الزَّمنِ الماضِي، والذي يُمَثِّلُ هُوِيَّةً بعينها، إنَّه الشَّاعر مصطفى الجَزَّارُ، الذي يشدو لنا بعذْبِ الكلماتِ رابطاً بين القديم والحَدِيثِ، وكيف أنَّ السَّيف لا يُمكن أنْ يواجه البنادق، وهو يسخر من الواقع العربي الذي نحياه في قصيدة هي من أجمل قصائده التي قرأتُها في هذه الأوقات، مبيناً فيها «الهُوية» أي لم تَعد هويتُنا باستخدام السَّيف، ذلك أنَّ هناك ما هو أقوى إشارةً إلى ذلك الضعف، يقول في قصيدةٍ حملتْ عنواناً دالاً «عيون عبلة» حتى يتأكَّدَ لنا أنَّ الهُوية عتبةٌ من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ.

كفكف دموعك وانسحب يا عنترة فعيون عبلة أصبحت مستعمرة

ولتبتلع أبيات فخرك صامتاً فالشعر في عصر القنابل ثرثرة

والسَّيف في وجه البنادق عاجزٌ فقد الهُوية والقوةَ والسَّيطرة

الوسيط rmediaire. L'intermédiaire

الوسيط في الآداب والفنون حلقة الوصل بين العمل والجمهور؛ فالأغنية حلقة الوصل بين المكتبة أو الديوان الشعري الذي يحمل القصيدة والمتلقي الذي يستمع أو يشاهد تلك الأغنية؛ فهذا المتلقي علم بتلك القصيدة من الفنان أو الفنانة التي غنتها وأوصلتها للناس؛ فقصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي لم يكن لأحد أن يعرفها لولا الوسيط «الأغنية» بل إنَّ هناك من العامة من لا يعرف القراءة والكتابة ويحفظ قصيدة الأطلال، ومعنى ذلك أنَّ الناقل

أو الوسيط له دورٌ رائدٌ في مجال الأدب والفن، ويعتبر هذا الوسيط أو الناقل عتبةً نصيةً على العمل نفسه، لأنَّه استطاع نقلها وإعلامها للناس، وكذلك الأمر نراه في قصيدة «آراك عصي الدَّمع» لأبي فراس الحمداني، تلك القصيدة المعبِّرة عن حالة بعينها حين كان في الأسر، وما فيها من آيات شعرية، وحكم عظيمة، تغنت بها الأجيال فيما تحتويه من قيم وأخلاق منذ العصر العباسي وحتى الآن، ومؤخراً غنتها أم كلثوم، كل ذلك تم نقله عن طريق الأغنية أو الوسيط، وغيرها من القصائد العظيمة التي جاءت على ألسن الفنانين الكبار كانت سبباً لإعلام الناس بها، يقول أبو فراس الحمداني في بداية تلك القصيدة والتي شدت بها أم كلثوم:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر — أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة — ولكن مثلي لا يُذاع له سرُ

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى — وأذللت دمعاً من خلائقه الكبرُ

ونجد الوسيط كذلك في الموال الشعبي، والموال مثَّل حالة استثنائية في الغزل والعشق، فهو يمسُّ شعور العامة، وكان لموال «يا بهية وخبريني على قتل ياسين» أثر بالغ في نفوس الناس، خاصة وأنَّ ياسين كان مثار جدل عند الكثيرين، كما هو الحال عند أدهم الشرقاوي، فهل ياسين كان بطلاً مدافعاً عن بلده مصر ضد الإنجليز أم أنه كان قاطعاً للطريق وبلطجياً كما أثير؟ لقد قُتل ياسين على يد الضابط محمد صالح حرب، لأن ياسين، وكما أذيع وكتب، كان يمثل خطراً على الحياة آنذاك، ووجدوا في مغارته تلك البنية التي قيل عنها الكثير والكثير «ظلموا البنية يا عيني «وهنا نجد التعاطف مع تلك البنية من ناحية أنها كانت موجودة في معية ياسين، وقد سُئلت عن ذلك فأجابت في بادئ الأمر أن ياسين اختطفها وكانت تعيش معه قهراً وكان ذلك حتى لا تتعرض للأذى من أهلها، ولكن الأمر بدا واضحاً حين قالت في التحقيقات إنَّها كانت تعيش معه بإرادتها، حيث وجدتْ فيه المخلِّص، وهنا نرى الموال أوالأغنية الشعبية تؤكد على بعض ما جاء في شهادتها.

ومـا يقـال عـن الأغنيـة، يقـال عـلى لـون مـن ألـوانِ الفنـون الأخـرى، نحـو الفـن التشـكيلي، ولـولا وجـود معـارض للفنـون التشـكيلية مـا عـرف أكثـر النَّـاس لوحـاتٍ بعينهـا؛ أي أنَّ تلـك المعـارض كانـت وسـيطاً للفـنِّ وتجلياتـه، بمعنـى أنَّهـا عتبـةٌ نصيـةٌ لذلـك الفـنِّ، والعتبـةُ هنـا لهـا قدرُهـا فهـي التـي مهـدت لإعـلام النـاس بذلـك الفـن، ولولاهـا مـا عرفـوه، والدليـل أن معظـم الأعـمال الفنيـة الخالـدة توضـع الآن في المتاحـف المشـهورة، مـن أجـل جلـب السُّـياح إليهـا ليكـون هنـاك عائـد مـادي لتلـك المتاحـف، كـما هـو الحـال في متحـف اللوفـر بفرنسـا والمتحـف الأثـري الوطنـي بفلورنسـا بإيطاليـا، والمتحـف البريطـاني والمتحـف المـصري، ومـا لوحـة الموناليـزا إلا دليـلٌ عـلى ذلـك، فقـد قُـدرت بأكثـر مـن ٨٠٠ مليـون دولار منـذ وقـت قريـب، ولكـن ولأسـباب معينـة تحتفـظ بهـا فرنسـا لجلـب أكـبر عـدد ممكـن مـن السـياح ومحبـي الفنـون.

وأيضـاً نـرى المسرح، والـذي يعـدُّ أبـاً للفنـون جميعهـا، نـراه وسـيطاً بـين النَّصِّ المسرحـي المكتـوب والجمهـور الـذي يشـاهده، أي أنَّ خشـبة المسرح أداة النقـل ولا بـد وأن نذكـر أنَّ المسرح منـذ الإغريـق وحتـى الآن كان أداةً للتثقيـف والتنويـر، وقـد قـال عنـه رفاعـة الطهطـاوي وعـلى مبـارك منـذ أن سـافرا إلى فرنسـا للتعليـم قـالا: إنَّ المسرح في الغـرب أداة للتثقيـف والتعليـم، وأرادا أن يكـون للـشرق ومصر منـه نصيـبٌ، وبالفعـل جاهـدا مـن أجـل ذلـك، وقـال عنـه عـلي مبـارك تفصيـلاً: «التياتـر قنـاة عذبـة بـين أفـراد الأمـة، يسـيل بهـا مـاء العلـم والمعرفـة مـن الأعـلى إلى الأدنـى. ومـن العلـماء والخـواص إلى الجهـال والعـوام، فتـزداد العلائق التآنسـية، وتقـوى الروابـط الوداديـة، وتعـم المنفعـة، وتتـم الفائـدة، فـإذا كان التياتـر بهـذه المثابـة فهـو أحسـن المبتدعـات البشريـة وأجملهـا وأعظمهـا فائـدة وأكملهـا»(١)وفي العـصر الحديـث مـرَّ المسرح بمراحـل ثـلاث؛ بـدأت بيعقـوب صنـوع والجاليـة اليهوديـة في مـصر والمسرح الفرنـسي عـن طريـق التعريـب، وجـاء دور أحمـد شـوقي ليرتقـي بالمسرح عـن طريـق المسرح الشـعري، ثانيـاً انتقـل المسرح مـن التعريـب إلى الترجمـة الدقيقـة عـلى يـد خليـل مطـران الـذي ترجـم الروائـع الغربيـة

(١) د. أحمد درويش، مدخل إلى الأدب العربي الحديث، جامعة مصر الدولية، ٢٠٠٨.

نحـو شكسـبير وكـورني وراسـين، وتـأتي المرحلـة الثالثـة عـلى يـد راهـب الفكـر والمسرح الذهنـي الأسـتاذ توفيـق الحكيـم وامتـدت بذلـك حركـة المسرح جنبـاً إلى جنـب مـع حركـة الصحافـة والفنـون؛ لتسـاعد في نقـل الأدب العـربي إلى الجمهـور في صـورة رائقـة وعظيمـة. وتاريـخ المسرح يشـهد بأهميتـه في النقـل المعـرفي، منـذ المسرح الفرعـوني، حيـث كهنـة معبـد آمـون في مدينـة طيبـة في مـصر القديمـة فقـد كانـوا يشـخصون الحكايـات عـلى المسرح والقصـص مـع الشـعر في وجـود الموسـيقى التـي تعطـي الحكـي جمـالاً، وأفضـل مـا عـرض كانـت أسـطورة إيزيـس وأزوريـس، ثـم المسرح الإغريقـي على يـد يوربيـدس وسـوفوكليس واسـخيلوس. والمسرح الرومـاني الـذي ظلـت أثـاره باقيـة حتـى الآن، كـما هـو في الإسـكندرية، ومنطقـة السـويس وكذلـك المسرح الرومـاني في عـمّان بـالأردن. كل ذلـك أكـد أنَّ المسرح كان وسـيطاً بـين النـص المكتـوب والجمهـور، أي أنَّـه عتبـةٌ مـن عتبـات النَّـصِّ الخارجيـة، والجديـر بالذكـر أن وليـام شكسـبير م يعـرف إلا بعـد رحيلـه بسـنوات عديـدة وكان المسرح سـبباً في ذلـك، فلـه أعـمال رائعـة تـم تمثيلهـا عـلى خشـبة المسرح منهـا الملـك لـير، ورميـو وجولييـت، وتاجـر البندقيـة، وغيرهـا مـن المسرحيـات التـي أعطتـه شـهرة واسـعة فلـم يعـرف أحـد رميـو وجولييـت إلا مـن خـلال المسرح. مـن هنـا نقـول إنَّ الوسـيط عتبـةٌ مهمـةٌ مـن عتبـات النصـوص؛ لأنَّـه الناقـل المعـرفي للآخـر، أيـا كان ذلـك الآخـر، ومـا يقـال هنـا عـن هـذا الفـنِّ يقـال عـلى جميـع الفنـون الأخـرى.

***

مسرد المصطلحات [عربي - إنجليزي - فرنسي]

المصطلح	اللغة الإنجليزية	اللغة الفرنسية
الإرشاد	Guidance	Guidage
الاستشهاد أو المُناص	Quotation	Citation
الاستهلال	Initiation	Initiation
الأسلوب	Style	le style
اسم المؤلف	Name of the author	Le nom de l auteur.
الإشارة النَّصية	Textual singn	Signes textuels
الإعلانُ عنْ العملِ	Announcing the work	L'annonce de l'oeuvre
الإقحام	Insertion	Insertion
الألم	the pain	La mal
الإهداء	Dedication	Dédicace
الإهداء الخاص	Specific dedication	Dédicace spécifique
الإهداء الطويل	Long dedication	Dédicace longue
الإهداء العام	General dedication	Dédicace générale
الإهداء القصير	Short dedication	Dédicace court

Dédicace écrite á la main après l'impression	The after printing hand ritten dedication	الإهداء المكتوب بخط اليد بعد الطباعة
L'icone de couverture	Cover's icon	الأيقونة الغلافية
Biblio graphie	Bibliography	البليوجرافيا
le'buts	Lncipiencies	البدايات
Debut de l introduction	Beginning of the introduction	بداية المقدمة
Micro structure de tixte	Micro structure of work	البنية الصغرى للعمل
Encrage	Inking	التحبير
Transition de la signification à la signification en douceur	Transition from meaning to meaning smoothly	التخلص والإقتضاب
Metaphore	association ideas	التداعي
foot notes	Notes	التذييلات
Signes de numérotation international	Signs for international numbering	الترقيم الدولي
pigraphe . É	Inscription	التصدير
Conception visuelle de la couverture	Visual conception of the cover	التصور البصري للغلاف
Reliefs textuel	Textual topography	التضاريس النصية
Connotation	Connotation	التضمين
Transtextualite	Transtextuality	التعاليات النصية
Commentaire	Comment	التعليق

Répétition	Repetition	التكرار
Résumés	Abstracts	التلخيص أو الملخص
Hints	Allusions	التلميحات
faceè Pr	Preface	التمهيد
Intertextulaite	Intertextulaite	التناص
Avertissements	Warnings	التنبيهات
Appreciation	Note	التنويه
Ambuleép	.preamble	التوطئة
Signature	Signature	التوقيع
phrases de debut	Beginning sentences	الجمل البادئة
phrase de conclusion	Ending sentences	الجمل الخواتيم
ologie du texte. èG	Geology of the text	جيولوجيا النص
Stimulant	Stimulus	الحافز
Propos de l'auteur sur ce qu'il a ecrit.	Words from The author on what he wrote stimulant	حديث المؤلف عما كتبه
Lettere	Letter	الحرف
Boone conclsion	Good ending	حسن الخاتمة
Notes de bas de pages	Foot notes	الحواشي
Conclusion	Conclusion	الخاتمة
Pensée	Thoughts	الخاطرة

Ligne droite dans le titre	The title's Straight line	الخط المستقيم للعنوان
Ligne courbée dan le titre	The title's curved line	الخط المنحني في العنوان
La ligne comositrice dans le titre	The title's Compositor font	الخط المنضد في العنوان
La lecrture est une introduction de la pensée des civilization.	Writing is an introduction to the thought of .civilization	الخط عتبة نصية لفكر الحضارات
La ligne dans le roman	Font in the novel	الخط في العمل
Maison d'édition	Publishing house	دار النشر
rairesètudes de critiques littè Les	Studies of literary criticism	الدراسات النقدية
Ambuleèpr	Preambular	الديباجة
Opinion du receveur	Receiver's opinion	رأي المتلقي
âponse crit. é ce qui est èR	Answer for what was said	الرد على ماكتب
Plagiat	Plagiarism	السرقات الأدبية
Biographie de l'auteur	Author's biography	سيرة المؤلف
Témoignage	Testimony	الشهادة
le premier hémistiche‹. le seconde hémistiche	The first and second half of the line of poetry	الصدور والأعجاز
L'image dans l'oeuvre	The picture within work	الصورة في العمل

Impression	Printing	الطباعة
Édition diverse	Various edition	الطبعات المختلفة للعمل نفسه
Edition princeps	Original Edition	الطبعة الأصلية
Édition critique	critical edition	الطبعة المحققة
Edition agrandie	Enlarged edition	الطبعة المزيدة
Édition bowdlerisée	Bowdlerized edition	الطبعة المهذبة
Édition definitive	Definitive edition	الطبعة النهائية
L'ambiance de l'ecriture	Rituals of composition	طقوس الكتابة
Noeud	Node	العقدة
Relation de lintroduction de troisieme edition avec la seconde	Relationship of the introduction of the third edition with the Second	علاقة مقدمة الطبعة الثالثة بالثانية
Relation de l introduction de la premiere edition avec la seconde.	. Relationship of the introduction of the first edition with the second	علاقة مقدمة الطبعة الثانية بالأولى
Signe de la maison d'édition	Sign of the publishing house	علامة دار النشر
eéElements de l'id	. Elements of the idea	عناصر الفكرة
Titres des chapitres	Titles of the chapters	عناوين الفصول
Titre	Title	العنوان
Titrehistorique	Historical title	العنوان التاريخي

Second titre explicative	Second explanatory title	العنوان الثاني التوضيحي
Titreculturel	Cultural title	العنوان الثقافي
titre lourd	The heavy title	العنوان الثقيل
titre phrase	The sentence title	العنوان الجملة
titre leger	The light title	العنوان الخفيف
Titre numérique	Numerical title	العنوان الرقمي
Titre romantique	Romantic title	العنوان الرومانسي
Titre temporal	Temporal title	العنوان الزماني
titre exhaustive	Exhaustive title	العنوان الشامل
Titre secondaire	Secondary title	العنوان الفرعي
Titre en un mot	The titleword	العنوان الكلمة الواحدة
titre en deux mot	The two word title	العنوان الكلمتان
Titre specialize	Specialized title	العنوان المتخصص
Titre partiel	. Incomplete title	العنوان المجزوء
Titre spatial	Spatial title	العنوان المكاني
Titre metaphysique	Metaphysical title	العنوان الميتافيزيقي
Titre maginal	Marginal title	العنوان الهامشي
seuil de couverture	Cover's threshold	الغلاف
pag de couverture. Quatriéme	. Back cover	الغلاف الخلفي

Couverture de deuxiéme edition	Second edition cover	غلاف الطبعة الثانية
Couverture compositrice	Compositor cover	الغلاف المنضد
Couverture métaphysique	Metaphysical cover	الغلاف الميتافيزيقي
Couleurs de couverture.	Cover's colors	الغلاف وألوانه [ألوان الغلاف]
Le couverl du livre et ses ecoles	The cover of the book and its schools	الغلافُ ومدارسُه
éé Id rale. éné g	General idea	الفكرةُ العامّة أو البنيةُ الكبرى للعمل
Continuité de l'idée dans le même chapitre	Continuity of the idea with in the same chapter	الفكرة وتسلسلها عبر العمل كله
Continuity of the idea ans its structure within the work	Continuity of the idea and its structure within the work	الفكرة وتسلسلها عبر الفصل الواحد
Index	Index	الفهرس
L'histoire integer dans le roman	The story integrated in the. Novel	القصة المتداخلة مع الرِّواية في العمل نفسه
Écriture journalistique.	Journalistic writing	الكتابات الصحفية
Ecriture	Inscribing	الكتابة

mot du scientifique	Words from the scientist	كلمة العالم
mot de l'auteur	Words from the author	كلمة المؤلف
mot de l'éditeur	Word from the editor	كلمة الناشر
Le terme commun	Common words	اللفظ الشائع
Paratexte	Paratext	لوازم النص
tableau de couverture	Cover's painting	لوحة الغلاف
ambule. èpr	Preamble	المدخل
L' école a laquelle appartient l'auteur	Author's school	مدرسة المؤلف
moires. èM	Memoirs	المذكرات
Réf érences	References	المراجع
Célèbre pour dire en prose et en poésie	Famous for saying in poetry	المشهور من القول في الشعر
Adaptation	Adaptation	المقتبسة
Introduction	Introduction	المقدمة
Introuduction subjective	Subjective introduction	المقدمة الذاتية
Introduction explicative	Explanatory introduction	المقدمة الشارحة
Introduction de la premiere edition	Introduction of the first edition.	مقدمة الطبعة الأولى
Introduction de la troisieme edition.	. Introduction for the third edition	مقدمة الطبعة الثالثة

Introduction de la deuxieme edition.	. Introduction for the second edition	مقدمة الطبعة الثانية
Introduction altruiste	Altruistic introduction	المقدمة الغيرية
Introduction de traducteur	Introduction of Translator	مقدمة المترجم
l'introduction de l'arabiseun	. preface of the auther of the Arabic adaptation	مقدمة المعرب
introduction ouverte	Open introduction	المقدمة المفتوحة
Introduction breve	Brief introduction	المقدمة المقتضبة
Introductionn fermee.	Closed introduction	المقدمة المقفلة
Remarques	Remarks	الملاحظات
Accompagnement	Accompanying	الملاحق
Ceux par qui l'auteur est influence	. Those that influenced the author	من تأثر بهم المؤلف
Le suppose autheur	Implied author	المؤلف الضمني
Auteur de couverture	Cover's author	المؤلف الغلافي
Auteur textual	Textual author	المؤلف النصي
Le critique	The critic	الناقد
textèdigèl rèTexte parrall	. Readacted parallel text	النَّصُّ الموازي التَّأليفي [الميتانص]
l externe é Texte parrall	External parallel text	النصُّ الموازيُّ الخارجي
Text parallel interne	Internal parallel text	النص الموازي الداخلي

Texte parallel chez le receveur.	Parllet text for the receiver	النَّـصُّ الموازي لدى المُتلقي
Fine de l introduction	End of the introduction	نهاية المقدمة
Lacunes	Shortcomings	النواقص
Marges	Margins	الهوامش
Identité	Identity	الهوية
Rmediaire	L'intermédiaire	الوسيط

المراجع والمصادر

الكتب :

١ - إبراهيم السيد طه، أحلام أسيرة، الدار المصرية السعودية، القاهرة ٢٠١٢.

٢ - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مطبعة التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس ١٩٨٦ .

٣ - ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، طباعة بابي الحلبي، ط١، ج ١، القاهرة ١٩٤٥ .

٤ - ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبدالحميد ، الطبعة الرابعة، دار الجيل بيروت لبنان ١٩٧٢ .

٥ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، لبنان ١٩٨١ .

٦ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، صححه مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، المكتبة التجارية، بالقاهرة ١٩٣٢ .

٧ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٥ .

٨ - ابن منظور، لسان العرب ، المجلد التاسع ، الطبعة الرابعة، دار صادر بيروت لبنان ٢٠٠٥.

٩ - أحمد إبراهيم الهواري، رؤى نقدية، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨١.

١٠ - أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.

١١ - أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ .

١٢ - أحمد أمين، فجر الإسلام، الطبعة العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان ١٩٦٩.

١٣ - أحمد خالد توفيق، ما وراء الطبيعة، الجزء الأول، الدار العربية الحديثة، القاهرة ١٩٩٢، وهي سلسلة روايات الغموض والإثارة.

١٤ - أحمد درويش، صورة صلاح الدين الأيوبي في الآداب الغربية، دار النابغة، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٧.

١٥ - أحمد درويش، مدخل إلى الأدب العربي، جامعة مصر الدولية، القاهرة ٢٠٠٨.

١٦ - أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة ١٩٩٠.

١٧ - أحمد زويل، عصر العلم، دار الشروق، الطبعة الثانية عشرة ، القاهرة ٢٠١٠.

١٨ - أحمد عبد الغفار عطار، مقدمة الصحاح، الطبعة الأولى كانت ١٩٥٦ بالقاهرة، والثانية ١٩٧٩ ببيروت لبنان والثالثة ١٩٨٤ ببيروت لبنان.

١٩ - أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب، الطبعة السادسة، القاهرة ١٩٨٨ .

٢٠ - أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى ٢٠٠١.

٢١ - إدوار الخراط، ترابها زعفران،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٨ .

٢٢ - إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢.

٢٣ - الإمام أبو بكر محمد الصولي، أدب الكُتاب ، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى بيروت، ١٩٩٤.

٢٤ - أمل بخاري، رقعة الشطرنج، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

٢٥ - أميمة منير جادو، اعترافات عاشقة وراء الغزو العراقي، كتاب الإسراء، القاهرة ١٩٩٥.

٢٦ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمزاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

٢٧ - بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.

٢٨ - بهاء طاهر، واحة الغروب، دار الشروق، الطبعة الثامنة، القاهرة ٢٠٠٧.

٢٩ - بول ريكور ، الزمان والسرد، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ترجمة سعيد الغانمي، ٢٠٠٦.

٣٠ - بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، ترجمه إلى العربية في صدر الدولة العباسية عبد الله بن المقفع، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٤.

٣١ - بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.

٣٢ - تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر ٢٠٠٥.

٣٣ - ثروت عكاشة، الفن والحياة، دار الشروق الطبعة الأولى القاهرة٢٠٠٢.

٣٤ - جراهام ألين، التناص، ترجمة محمد الجندي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٦.

٣٥ - جلال الدين السيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، قرأه وتممه د. عبدالمحسن عبدالعزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٢٦.

٣٦ - جمال الغيطاني ، دفاتر التدوين ، الدفتر الأول خلسات الكرى دار الشروق ط٣، القاهرة ٢٠٠٣.

٣٧ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثاني، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٣.

٣٨ - جمال الغيطاني، مخطوطة بعنوان « الذاكرة وجود» الصفحة الأولى ١٩٩٧.

٣٩ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثالث، رشحات الحمراء، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٣.

٤٠ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى ، القاهرة، ٢٠٠٣.

٤١ - جمال قطب، الملهمات في الفن والتاريخ، مكتبة مصر، القاهرة.

٤٢ - جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ .

٤٣ - حامد العويضي الخطاط ،مجلة نظر ، العربي للنشر والتوزيع ..القاهرة ١٩٨٧.

٤٤ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٨.

٤٥ - حسين نصار، فواتح سور القرآن، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٢

٤٦ - حمدي السكوت، ببليوجرافيا الرواية، نشرت بداية كطبعة تجريبية في خمسة مجلدات ضمن أعمال الدورة الأولى لمؤتمر الرواية بالقاهرة ١٩٨٩.

٤٧ - خزعل الماجدي، سحر البدايات، التكوين في ريعان فجره، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٦.

٤٨ - دكتور مصطفى بيومي، التناص، مقاربة نظرية شارحة، عالم الفكر، المجلد ٤٠، ١ يوليو - سبتمبر الكويت ٢٠١١.

٤٩ - رضوى عاشور «أثقل من رضوى» دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣.

٥٠ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، لبنان ١٩٨٥.

٥١ - سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية/ ١٩٧١.

٥٢ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ، الدار البيضاء، المغرب.

٥٣ - سلطان الزغلول، واسيني الأعرج في «نوار اللوز» بين تغريبة الهلاليين ومعراج الفقراء، مجلة الراوي، العدد ٢٤ فبراير ٢٠١١ السعودية.

٥٤ - سهير المصادفة، لعنة ميت رهينة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٧ .

٥٥ - سهير المصادفة، بياض ساخن، الدار المصرية اللبنانية، الطبع الأولى، القاهرة ٢٠١٥.

٥٦ - سهير توفيق، مسافر في زنزانة، ليان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠١٥.

٥٧ - سوزان روبين سليمان ، انجي كروسمان، القارئ في النص، ، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، لبنان ٢٠٠٧.

٥٨ - السيد حافظ، حتى يطمئن قلبي، رؤيا للنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠١٧.

٥٩ - السيد حافظ، كل من خان، مركز الوطن العربي «رؤيا»، القاهرة ٢٠١٥.

٦٠ - سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٤.

٦١ - شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد ٣١١عام ٢٠٠٥.

٦٢ - شعبان عبدالحكيم، الرواية العربية في مصر، بستان أبي الهول لمحمد عبدالحكم، دار غراب، القاهرة ٢٠١٦.

٦٣ - شعبان عبد العزيز خليفة، البيليوجرافيا التحليلية، دراسة في أوائل المطبوعات، دار الثقافة العلمية، الاسكندرية مصر، ٢٠٠٠.

٦٤ - شعبان عبد العزيز، الببليُوجرافيا أو علم الكتاب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧.

٦٥ - شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٢.

٦٦ - شينوا أتشيبي، الأشياء تتداعى، رواية أفريقية، ترجمة د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣.

٦٧ - صابر عبد الدايم، تضاريس الفقد وتشكيل جذور الانتماء، مجلة لها، أدب وفن، ٦ أبريل ٢٠٠٥.

٦٨ - صبري حافظ، ببليوجرافيا الرواية العربية، مجلة الكتاب العربي العدد٥٠ ١٩٧٠،

٦٩ - صبري موسى، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.

٧٠ - صلاح شعير، أحلام الملائكة، دار الجندي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦.

٧١ - صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٧.

٧٢ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠٤.

٧٣ - صلاح فضل، شفرات النص، الطبعة الثانية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٩.

٧٤ - صلاح فضل، شيخ النقاد، وقائع ندوة الصالون الثقافي العربي حول كتاب « عين النقد « ، آفاق ، القاهرة ٢٠١٤.

٧٥ - صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، المنيا ، مصر، ٢٠٠٣ .

٧٦ - ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، بيت الياسمين للنشر والتوزيع،القاهرة ٢٠١٦.

٧٧ - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا بيروت١٩٩٠.

٧٨ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة .

٧٩ - طنطاوي عبد الحميد، السماسرة، بورصة الكتب، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦.

٨٠ - طه حسين، الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.

٨١ - طه حسين، في الشِّعر الجَاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ .

٨٢ - طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٩.

٨٣ - عباس محمود العقاد، أنا، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠٥ .

٨٤ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدَّار العربية للعلوم، الجزائر ٢٠٠٨.

٨٥ - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص ، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب ١٩٩٦.

٨٦ - عبدالله بن أبي الإصبع، الخواطر السوانح في أسرار الفواتح، تحقيق د. حفني محمد شرف، مطبع الرسالة، القاهرة ١٩٦٠

٨٧ - عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وإعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣.

٨٨ - عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن هنا..أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر .

٨٩ - عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، في مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، القاهرة ١٩٩٢.

٩٠ - عزوز علي إسماعيل، الألم في الرِّواية العربية، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

٩١ - عزوز علي إسماعيل، الصورة الفنية عند علي بن الجهم، دار محمود للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦.

٩٢ - عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين القاهرة، ٢٠١٠ .

٩٣ - عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرِّواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣.

٩٤ - علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ترجمة زهير الشايب، الجزء السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

٩٥ - علي بن الجهم، ديوان، تحقيق خليل مردم، الطبعة الثانية، دار الآفاق ١٩٨٢

٩٦ - علي بن الحسن الهنائي المنجد في اللغة العربية، دار الشرق بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

٩٧ - علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، العدد ١٧١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت١٩٩٣.

٩٨ - غابرييل غارسيا ماركيز، مائة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار المدى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،سوريا.

٩٩ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وهو موجود في مكتبة جامعة الكويت منذ عام ١٩٩٣.

١٠٠ - غبرييل غارسيا ماركيز، المذكرات «نعيشها لنرويها» ترجمة رفعت عطفة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٣ .

١٠١ - فاضل السباعي، الطبل، إشبيلة للدراسات والتوزع، الطبعة الأولى، سوريا ١٩٩٢.

١٠٢ - فرانز كافكا، الأثار الكاملة مع تفسيراتها، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد، سوريا الطبعة الثانية، ٢٠٠٣.

١٠٣- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في تأصيل الرواية العربية، ودلالاتها، القدوس الثقافية، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٧.

١٠٤ - القرآن الكريم.

١٠٥ - كمال العيادي، نادي العباقرة الأخيار، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥.

١٠٦ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي أمكتبة لبنان ناشرون أط١، لبنان، ٢٠٠٢.

١٠٧ - لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، ترجمة لؤي عبدالمجيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد ٤٥٢ سبتمبر ٢٠١٧

١٠٨ - متون الأهرام، ترجمة حسن صابر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.

١٠٩ - مجدي المهندس، كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

١١٠ - محمد إبراهيم الحفناوي، شرح الكوكب الساطع للشيخ جلال الدين السيوطي،الجزء الأول،مكتبة الإيمان للطبع والنشر والتوزيع،القاهرة ٢٠٠٠.

١١١ - محمد العبد، البحث عن المغزى، تجارب في قراءة النص، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة ٢٠١٢.

١١٢ - محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، ٢٠٠٨.

١١٣ - محمد زيدان، الرواية العربية في مصر، الدلالة والسياق، في رواية « الموريسكي الأخير» لصبري موسى، دار غراب، القاهرة ٢٠١٦.

١١٤ - محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، المقدمات الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠.

١١٥ - محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥

١١٦ - محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧

١١٧ - محمد محمد السنباطي، أنهار الدم، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٥.

١١٨ - محمد مصطفى هداره، مشكلة السرقات الأدبية، في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٨

١١٩ - محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٢٠ - محمود أحمد ذكرى، التلقي النقدي لشعر الإحياء، دراسة في نقد النقد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٦.

١٢١ - محمود المسعدي، رواية السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية تونس ١٩٧٤.

١٢٢ - محمود جاسم النجار ، القلب البديل، دار كنوز للنشر والتوزيع الطبعة الأولى ، القاهرة،٢٠١٥.

١٢٣ - محمود فطين، المركب بتغرق يا قبطان، الدار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٥.

١٢٤ - محيي الدين اللباد، مجلة نَظَرْ، يوميات المجاورة، الألبوم الرابع، العربي للنشر والتوزيع، ومؤسسة روزاليوسف ، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٢٥ - مصطفى الضبع « استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة في عام ١٩٩٨.

١٢٦ - مصطفى الضبع، ببليوجرافيا نقد الرواية، الكتب والرسائل العلمية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦.

١٢٧ - مصطفى صادق الرافعي، على السَّفُّود، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

١٢٨ - ممدوح فراج النابي، رواية السيرة الذاتية، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١١.

١٢٩ - منال عبد الحميد، ستيغماتا، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١٧.

١٣٠ - مؤسسة الفكر العربي، التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، ،الطبعة الأولى، لبنان ٢٠١٠.

١٣١ - مويان الصيني، الثَّور، ترجمة د. محسن الفرجاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٣.

١٣٢ - مويان، الحلم والأوباش، ترجمة محسن فرجاني، دار العين للنشر، القاهرة ٢٠١٣ ص ٥، ٦

١٣٣ - مويان، الذرة الرفيعة الحمراء، ترجمة وتقديم حسانين فهمي حسين، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٢ .

١٣٤ - ناهد عبدالله، مويان أديب نوبل والرواية الصينية المعاصرة، مجلة الرواية الفصلية، العدد ١٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.

١٣٥ - نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت ، لبنان ١٩٧٣.

١٣٦ - نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣.

١٣٧ - هيلانة الشيخ، تبسمت جهنم، دار سما للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦.

١٣٨ - واسيني الأعرج، طوق الياسمين، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٦.

١٣٩ - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مراثي الجمعة الحزينة، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة، سوريا ٢٠٠٦.

١٤٠ - ولاء كمال ، سكون، دار سما ، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

١٤١ - يسري عبد الغني، التواصل الأدبي بين الشعوب، إضاءات ورؤى، دار النيل والفرات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

١٤٢ - يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، الطبعة الأولى، المغرب ٢٠٠٨.

١٤٣ - يوسف السباعي ، أرض النفاق، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٤٩ .

الدوريات :

١ - جريدة الأهرام ١٢/ ١٢/ ٢٠١٧ السنة ١٤٢ العدد ٤٧٨٥٣

٢ - جريدة الأهرام، السنة ١٤٢ - العدد ٤٧٨٣٥.. ٢٤/ ١١/ ٢٠١٧

٣ - جريدة اليوم السابع، القاهرة ١٧ أبريل ٢٠١٦ .

٤ - عالم الفكر، العدد ٢ المجلد ٣٣ ديسمبر، الكويت ٢٠١٤.

٥ - مجلة الأهرام العربي، السنة ١٩ العدد ١٠٣٢ في تاريخ ٢٨ يناير ٢٠١٧.

٦ - مجلة الراوي، العدد الرابع والعشرون، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية فبراير ٢٠١١.

٧ - مجلة الرسالة ٢٧/ ٧/ ١٩٤٢.

٨ - مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع فبراير ٢٠١٧.

٩ - مجلة العربي ، وزارة الإعلام الكويتية ، العدد ٧٠٨ نوفمبر ٢٠١٧

١٠ - مجلة علامات العدد ٣١، المغرب ٢٠٠٩.

١١ - مجلة علامات في النقد، السعودية، المجلد التاسع الجزء ٣٣ .

١٢ - مجلة فصول ، العددان ٨٩/ ٩٠، ربيع صيف ٢٠١٤..

١٣ - مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٥.

١٤ - مجلة فصول، المجلد الثاني العدد الثاني، ١٩٨٢.

١٥ - مجلة فصول، المجلد الثاني العدد الثاني يناير ، فبراير، مارس، القاهرة ١٩٨٢ .

١٦ - مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة قناة السويس، العدد الثالث، ٢٠١١.

المواقع الإلكترونية

بوابة الأهرام الالكترونية في تاريخ ١٠/ ١٢/ ٢٠١٧

- http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid- ٥٦٠٠٢٩&r- ٠&cid- ٠&u- &i- ٠&q-

- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article٤٦٩٧٩

- https://www.lahaonline.com/articles/view

- http://www.takweeen.com/?cat- ٧

المراجع الأجنبية

1 - Gerard Genette ,paratexts ,thresholds of interpretation، translated

by JAN E. LEWIN، CAMBRIDGE university press 1997pag129،

2 - Genette (Gérard) : Palimpsestes، Paris، seuil، 1972 ,

3 - Schaeffer (J.M): Qu'est ce qu'un genre littéraire، seuil، 1984,

4 - Mitterand (Henri): «Le discours préfaciel »، dans la lecture sociologique du texte romanesque، Toronto، Stevens et Hakkert، 1975

الكاتب في سطور :

- د. عـــزوز عـــلي إســـماعيل
- مـدرس الأدب والنقـد والبلاغـة بالمعهـد العـالي للغـات والترجمـة الفوريـة بالقاهـرة.
- محاضر في عدد من الجامعات المصرية والعربية.
- عضو هيئة اتحاد الكتاب المصريين .
- عضو اتحاد رابطة المبدعين العرب
- عضو أتيليه القاهرة للأدباء والفنانين.

[أ] المؤلفـــات

- «الألم في الرواية العربية»، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.
- «تقنيـات الـسرد في القصـة القصـيرة» دار بنـت الزيـات للنـشر والتوزيـع، القاهرة ٢٠١٦.
- «الروايـة العربيـة في مـصر»، بالاشـتراك مـع آخريـن عـن دار غـراب، القاهـرة ٢٠١٦.
- «عتبـات النـص في الروايـة العربيـة» طباعـة الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة ٢٠١٣.
- «شعرية الفضاء في الرواية العربية» طباعة دار العين، القاهرة ٢٠١٠.

- «الصورة الفنية عند علي بن الجهم « طباعة دار محمود، القاهرة ٢٠٠٦.
- «التمر وقايةٌ من السم والسحر» طباعة دار محمود، القاهرة ٢٠٠٦.

[ب]الأبحاث العلمية المنشورة في مجلات محكمة:

- «التلازم الزمكاني في أعمال جمال الغيطاني»، مجلة كلية الآداب، جامعة الزقازيق شتاء ٢٠١٠
- «الفضاء الروائي» مجلة كتابات الجمعية المصرية للدراسات السردية، جامعة قناة السويس صيف ٢٠١١.
- «قراءة في مقدمات تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم، مجلة كلية الآداب بالإسماعيلية العدد الثالث ٢٠١٣
- «قراءة في مقدمات « تلك الرائحة « لصنع الله إبراهيم، مجلة كتابات العدد الثاني، تصدر عن الجمعية المصرية، للدراسات السردية بجامعة قناة السويس. أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ٢٠١٢.
- «التفاعل النصي عند محمود المسعدي في رواية « السّد »، مجلة كلية الآداب جامعة بنها أبريل ٢٠١٣.
- «أثر التكرار في شعر علي بن الجهم « مجلة كلية الآداب جامعة بنها أكتوبر ٢٠١٢.
- «قراءة في رواية» أرجاء بلا عالم « البنية والدلالة، للكاتبة سمية الألفي. مجلة كلية الآداب جامعة الزقازيق العدد رقم ٧١ ، خريف ٢٠١٤.
- « الفلسفة الوجودية في أعمال نجيب محفوظ» مجلة الرواية الفصلية الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد الخامس عشر ٢٠١٥.
- « التراث والمتخيل السردي عند حمور زيادة في شوق الدرويش» . ضمن أبحاث ملتقى القاهرة الدولي للرواية العربية في الفترة من ١٥- ١٨ / ٣ / ٢٠١٥.. وهو بحث منشور في مجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة العدد ٨١ بالقاهرة سبتمبر ٢٠١٥.

- « الخطاب الروائي في رواية الطلياني » مجلة كلية الآداب جامعة بني سويف ديسمبر ٢٠١٦.
- « شعرية الرسالة وحوار النص في رواية «نادي العباقرة الأخيار» ضمن أبحاث «ملتقى القاهرة الدولي للرواية العربية «المنعقد في المجلس الأعلى للثقافة في الفترة من٨ - ١٠ مايو ٢٠١٧، مجلة كلية الآداب جامعة بني سويف.

[ج] المؤتمرات :

مؤتمر مجلة العربي الكويتية الحادي عشر من ١٢- ١٥ مارس ٢٠١٢ « الأدب العربي في المهجر» بالكويت.

مؤتمر « ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية العربية» من ١٥-١٨ مارس ٢٠١٥ البحث المقدم «التراث والمتخيل السَّردي عند حمور زيادة في رواية شوق الدرويش» بالقاهرة. وتم نشره بعد تحكيمه في مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

مؤتمر جامعة جرش بالمملكة الأردنية الهاشمية ٧-٩ أبريل ٢٠١٥ م البحث المقدم « تقنيات السرد في مجموعة» الموتى أيضاً يحلمون «للكاتب أحمد الهواري».

مؤتمر « ملتقى القاهرة الدولي لتفاعل الثقافات الأفريقية» من ١-٣/ ٦/ ٢٠١٥، الهوية في الآداب والفنون الأفريقية» البحث المقدم في المؤتمر «التعددية الثقافية وبناء الهوية الأفريقية « بالقاهرة .

مؤتمر إعداد ونشر البحث العلمي وإحداثيات التغير ودعم الموهوبين بجامعة الأزهر الشريف في يوم الخميس ٥ مايو ٢٠١٦.

مؤتمر « الملتقى الدولي لتجديد الخطاب الثقافي» الدورة الأولى المنعقد في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة من ٢٩- ٣١/ ٢٠١٦ .. البحث المقدم تحت عنوان « صناعة الثقافة وتسويقها « .

مؤتمـر الـسرد العـربي في محافظـة القليوبيـة ٣١/ ٨/ ٢٠١٦ الورقـة البحثيـة «قـراءة في أدب القـاص سـمير فـوزي».

مؤتمـر كليـة الآداب جامعـة بنـي سـويف تحـت عنـوان :» التطبيقـات البحثيـة في مجـال العلـوم الإنسـانية ودورهـا في نهضـة المجتمـع» يـوم الثلاثـاء ٤ أبريـل ٢٠١٧. وكانـت الورقـة البحثيـة تحـت عنـوان « اللغـة العربيـة في عـصر العولمـة».

مؤتمـر « ملتقـى القاهـرة الـدولي الثـاني للنقـد الأدبي « ، « الحـوار مـع النـص « دورة عبـد القـادر القـط مـن ٨ : ١٠ مايـو ٢٠١٧. البحـث المقـدم تحـت عنـوان «حـوار النـص في الرسـالة الروائيـة عنـد كـمال العيـادي في روايـة» نـادي العباقـرة الأخيـار».

مؤتمـر « ثقافـة النخـب وأدب المهمشـين « بالقنطـرة شرق، سـيناء، ٢٣/ ٨/ ٢٠١٧م والورقـة البحثيـة حملـت عنـوان « المهمشـون مـن الأدبـاء» .

[د] بعض اللقاءات التليفزيونية

أكثـر مـن ثلاثمائـة لقـاء تليفزيـوني وبرامـج خاصـة، المعظـم منهـا موجـود عـلى محـرك البحـث google عـبر الــ you Tube مـع كتابـة الاسـم دكتـور عـزوز عـلي إسـماعيل تظهـر تلـك الحلقـات. وجميعهـا حـول الأدب والفكـر والإبـداع.

المحتويات


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب